This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

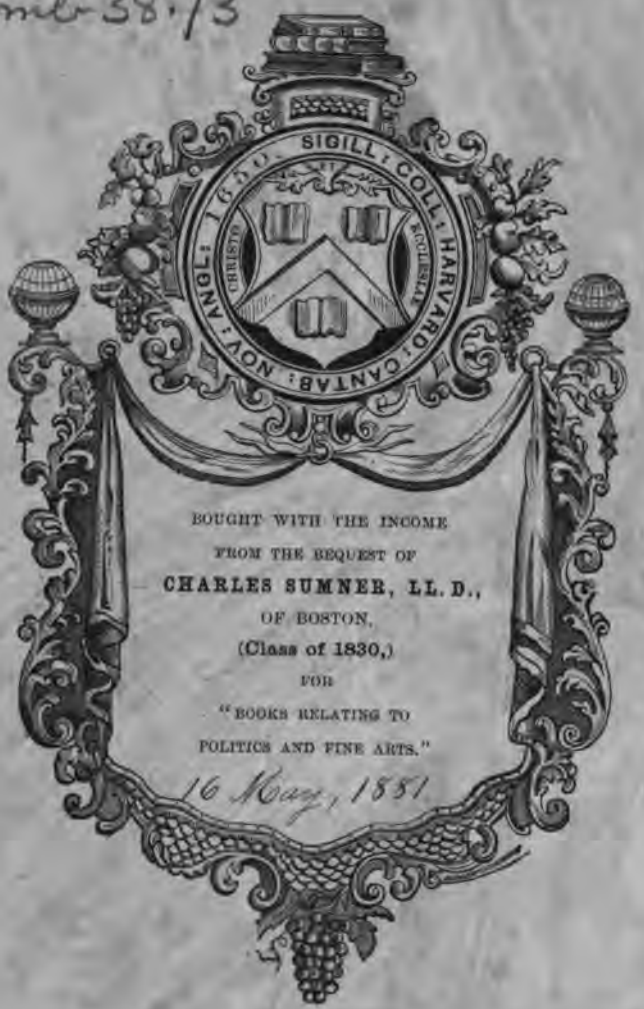
+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

LmD
38
73

Emb 38.73



BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL. D.,
OF BOSTON,
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS."
16 May, 1851

LA
DANCE MACABRE

PEINTE EN 1425 AU CIMETIÈRE DES INNOCENTS

FAC-SIMILE

DE L'ÉDITION DE 1484

PRÉCÉDÉ DE RECHERCHES

PAR

L'Abbé VALENTIN DUFOUR

PARISIEN

Illec sont paintures notables de la Dance macabre, avec escriptures pour esmouvoir les gens à dévotion. XXIV.

GUILLEBERT *de Metz*.

PARIS

LÉON WILLEM, LIBRAIRE-ÉDITEUR

8, RUE DE VERNEUIL

—

1875

LA DANCE MACABRE

Tiré à 250 exemplaires numérotés :

2 sur vélin.
5 sur chine,
20 sur Whatman
223 sur vergé teinté.

N° 137.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue de Lafayette.

M Alb Lenoir del. G. Cattelain sculp.

PEINTURE DE LA CHAPELLE D'ORLEANS.

AUX CELESTINS DE PARIS (1427)

RECHERCHES

SUR LA

DANCE MACABRE

PEINTE EN 1425

AU CIMETIÈRE DES INNOCENTS

PAR

L'Abbé VALENTIN DUFOUR

PARISIEN

Illec sont paintures notables de la
Dance macabre, avec escriptures pour
esmouvoir les gens à dévotion. XXIV.
GUILLEBERT *de Metz*.

PARIS

BUREAUX DU *BIBLIOPHILE FRANÇAIS*

3, QUAI MALAQUAIS, 3

CHEZ L'AUTEUR, 23, BOULEVARD MAZAS

1873

38/73

AU LECTEUR

Au commencement du siècle, la Dance Macabre passionna le monde savant; aujourd'hui que le calme est fait, on peut mieux juger des résultats de la discussion : ils ne furent pas décisifs. Les travaux de Van Praët, Peignot, Langlois, Fortoul et de leurs émules, en France, de Douce en Angleterre, de Massmann en Allemagne ont éclairé bien des points de la question sans la résoudre.

Frappé de la discordance de l'opinion sur ce sujet, nous avons tenté de l'étudier à nouveau et par une autre méthode; nos devanciers paraissant s'être trop servis de documents de seconde main, nous avons voulu remonter aux sources ; ce procédé nous a donné des résultats inattendus.

Le Journal de Paris sous Charles VI et Charles VII est le point de départ, l'acte de naissance, si on peut parler ainsi, de la Dance Macabre : nous y avons recherché le sens du mot *Dance* que nous avons contrôlé par les documents contemporains : Guillebert de Metz, publié plus récemment, le texte de Guiot Marchant et autres, nous y avons trouvé que *Macabre* est la vraie version.

Les livres de la Taille de 1292 *et* 1313 nous ont permis, avec les *Statuts des peintres de* 1391, de reconstituer la généa-

logie d'une famille de peintres célèbres, dont l'un est l'auteur de la DANCE MACABRE qu'il peignit au Cimetière des Innocents en 1425, ainsi que l'état de l'art à cette époque. Les travaux des savants sur la province, de M. de Girardot en particulier, sont venus compléter et corroborer nos déductions.

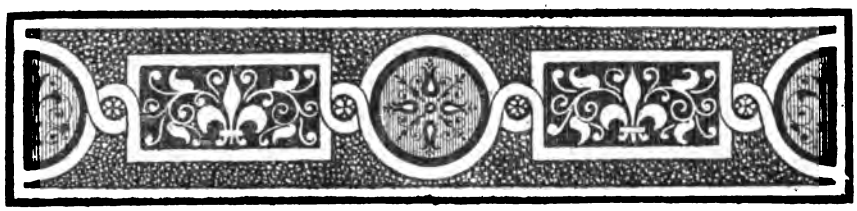
La fondation d'une Chapelle expiatoire aux Célestins par le duc d'Orléans et le tableau commémoratif de sa mort nous a permis de retrouver l'esquisse de cette célèbre peinture.

Enfin, une découverte de M. Paul Lacroix avait signalé Gerson comme auteur des vers La comparaison des différents textes anciens connus, le rapprochement des dates, l'étude intrinsèque et analytique du texte ont confirmé cette donnée.

La DANCE MACABRE est examinée dans les chapitres suivants à un quadruple point de vue : philologique, artistique, historique et littéraire.

Puisse le fruit de consciencieuses recherches éclairer cette question d'un jour nouveau, intéresser le lecteur, tout au moins le disposer à l'indulgence pour

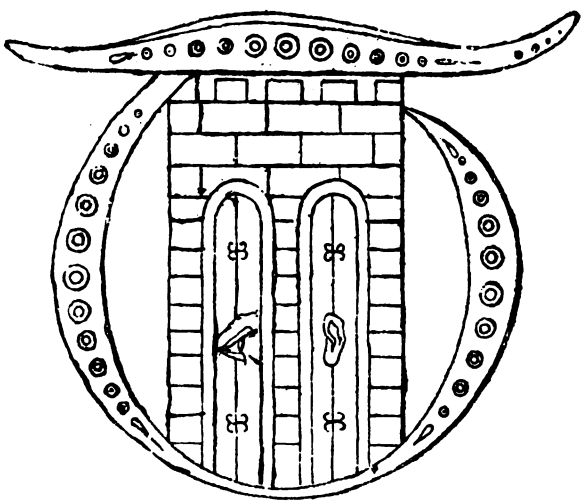
L'AUTEUR



I

DANCE MACABRE

Signification de ces mots



OUTES gens dessirent par nature à savoir... et par çou, Dex qi tant aime home, q'il le vint porveoir de quanque mestiers li est, a donné à home une manière de force qui a nom MÉMOIRE. Ceste mémoire a deux portes, *veoir* et *oïr*, et à chascune de ces deux portes si a un chemin par où on puet aler : PAINTURE et PAROLE. Painture siert à oel et parole à oreille. »

Richart de Fournival commençait ainsi *Li Bestiaires* (1).

Cette méthode, qui peint bien le XIIIe siècle, existait encore au XVe : au seuil de ses cathédrales, le XIIIe siècle avait placé sa statuaire, véritable catéchisme de pierre où des phylactères donnaient souvent l'explication de la représentation figurée; le XVe, moins naïf, accompagne ses peintures d'un texte qui en est la moralité. Dans la *Dance macabre*, nous retrouvons les deux éléments qu'exigeait le clerc auteur du *Bestiaire*, destiné à l'enseignement

(1) Édité par C. Hippeau. Paris, A. Aubry, 1860.

de l'homme : pour le simple, la représentation figurée; pour le lettré, la légende ; l'œil et l'oreille. La foi, dit l'Apôtre, s'insinue par l'ouïe ; le moyen-âge l'avait bien compris, aussi le mit-il en pratique; en effet, tout enseignement divin et humain se résume dans cette double méthode : le plus beau tableau, s'il n'est accompagné d'une légende, laissera le vulgaire indifférent, la plus belle musique ne sera comprise des masses que si elle est adaptée à des paroles qui en seront la traduction.

Un événement, l'assassinat du duc d'Orléans (1407), fut une source de malheurs et de désastres pour la France; la *Dance macabre* en fut comme le monument expiatoire : un texte du *Journal de Paris sous Charles VI et Charles VII* donne à cet événement une consécration presque officielle.

La fresque peinte aux Innocents est un événement public, un fait artistique éminemment parisien; nous n'avons à nous en occuper ici que sous ce point de vue, sans faire allusion, de près ou de loin, aux événements contemporains, quoique le sujet prête aux rapprochements; puissent ces lignes mieux faire connaître l'art à cette époque de notre histoire. Ces recherches nous ont ouvert de nouveaux horizons que nous ne soupçonnions pas, mais qui n'en existaient pas moins, et qu'un peu d'attention suffit pour apercevoir, parce que nous sommes toujours victimes des préjugés de notre éducation première, mais leur relation devient ici évidente par la réflexion et le rapprochement de faits qui passaient inaperçus, parce qu'on les croyait isolés, ils n'en ont pas moins entre eux une connexité étroite.

Nous aurons évité bien des causes d'équivoques et de discussions, si nous expliquons, comme nous les comprenons et comme il nous semble qu'on doive les entendre, ces deux mots : *Dance macabre.* Nous ne croyons pas avoir abusé des déductions; en tout cas, nous n'aurons pas perdu notre temps si nous provoquons une enquête plus approfondie et plus féconde en résultats, si surtout nous avons appelé l'attention sur les artistes de cette période et leurs œuvres, qui ne méritent ni les uns ni les autres d'être ensevelis dans l'obscurité.

I. — Un texte isolé, mal lu, mal compris, encore plus mal interprété, a été le point de départ et la cause de toutes les controverses.

Le voici restitué d'après le texte primitif de l'auteur anonyme :

« *Item*, l'an iiij^c xxv fut faicte la *dance macabre* à S. Innocent et fut « commencée environ le moys d'aoust et achevée ou caresme ensuivant. »

L'auteur du *Journal de Paris sous Charles VI et Charles VII* ne se doutait pas, en écrivant ces mots, que chacun d'eux fournirait matière à des dissertations plus volumineuses que sa chronique. On s'accorde à reconnaître à cet ouvrage deux rédacteurs, dont l'un devait être un homme d'Église, probablement un membre de l'Université, en tout cas un partisan

renforcé des Bourguignons et des Anglais, un adversaire passionné des Armagnacs et du duc d'Orléans. Ce document comprend une période de quarante ans, de 1409 à 1449.

Le texte original, qui avait appartenu aux Pétau d'Orléans, fut acquis par la reine Christine de Suède et passa à sa mort dans la bibliothèque du Vatican, où il se trouve encore aujourd'hui. Claude Dupuy en fit un extrait qu'il communiqua au P. Labbe, et dont une partie se trouve reproduite dans son abrégé de l'*Alliance chronologique* (Paris, 1651, 2 vol. in-4°), et par D. Godefroy, dans ses preuves de l'*Histoire de Charles VI, par Juvénal des Ursins* (Paris, in-fol°, Imp. Roy., 1653).

Le chanoine de Salle, d'après une copie qui devait exister dans la bibliothèque des Ducs de Bourgogne, à Dijon, l'a publié, mais d'une manière incomplète, dans ses *Mémoires pour servir à l'Histoire de France et de Bourgogne* (2 tom. en 1 vol., Paris, 1729). L'éditeur mourut pendant la publication, qui fut achevée par La Barre de Beaumarchais, ce qui explique des incorrections, mais non les lacunes qu'on y rencontre. C'est pourtant cette édition incomplète qui a servi de type à M. Buchon qui, dans son *Panthéon littéraire,* a reproduit le *Journal de Paris*, et à MM. Michaud et Poujoulat, qui l'ont réimprimée intégralement dans leur collection de *Mémoires pour servir à l'Histoire de France* (Paris, gr. in-8°, 1835-39), parce qu'il *n'en existait pas de manuscrit à Paris.* On attend de plusieurs endroits une bonne édition de cet intéressant ouvrage; de quel côté nous viendra la lumière? Il y a assez longtemps qu'on l'annonce.

Faute de mieux, nous prenons le texte de La Salle pour guide, quitte à le redresser quand nous le trouverons manifestement en défaut.

Abordons la question. Dans le récit du *Journal*, voir plus haut, nous trouvons citée l'expression *Dance macabre;* l'éditeur l'a copiée sur le texte des Innocents, mais nous le retrouvons plusieurs fois sous sa plume, et avec des acceptions différentes. Ainsi on lit : En 1421 : Après une longue énumération des maux soufferts en France, surtout par les habitants des campagnes, l'auteur met dans la bouche d'un paysan ces plaintes qui sont l'expression de sa pensée : « *Il y a jà* XIV *ou* XV *ans que cette dance doulou-* « *reuse commença.* » En 1424 : Fut faicte la *dance macabre*, etc. *Maratre* est une faute de copiste, puisqu'en 1429 il est parlé du frère Richart en ces termes :

« *Item*, environ huit jours après la Saint-Ambroise (4 avril), vint à Paris « un cordelier nommé frère Richart, homme de très grande prudence, sça- « vant à oraison, semeur de bonne doctrine pour édifier son proxime, et « tant y labouroit (travaillait) fort, que envie le crevoit qui ne l'auroit veu : « car tant comme il fut à Paris, il ne fut qu'une journée sans faire prédi- « cation, et commença le sabmedy seizième jour d'avril 1429 à Sainte- « Geneviève, et le dimenche ensuivant, et la sepmaine ensuivant; c'est

« assavoir le lundy, le mardy, le mercredy, le jeudy, le vendredy, le samedy, « le dimenche aux Innocents, et commençoit le sermon environ cinq heures « au matin, et duroit jusques entre dix et onze, et y avoit toujours quel- « ques cinq ou six mille personnes à son sermon et estoit monté, quand il « preschoit, sur un hault eschaffault qui estoit de près de toise et demie de « hault, le dos tourné vers les charniers encontre la charonnerie, à l'endroit « de la *Dance macabre.* »

Ici, le transcripteur revient à la bonne leçon de *Dance macabre,* et non marâtre, peut-être aussi dans le premier passage le prote aura-t-il mal lu la copie; on sait déjà que l'éditeur, très malade pendant la publication, trompait sur l'état réel de sa santé imprimeur et amis; à la fin pourtant la maladie l'emporta avant qu'il eût accompli sa tâche; aussi ne lui imputons-nous pas les fautes matérielles qui émaillent son édition, mais nous devons protester, quand nous les rencontrons, elles ont induit en erreur des esprits sérieux; pourtant nous respectons jusqu'à la différence d'orthographe de l'auteur, qui, dans le même passage fait écrire un mot de plusieurs manières, *Dimanche et Dimenche,* par exemple, ce qui est du reste dans les habitudes du temps.

Qu'il nous soit permis en passant de rendre hommage au zèle du frère Richart et à la force de ses poumons : prêcher huit jours de suite et cinq heures d'horloge est chose peu commune et qui n'a d'égale que l'attention et l'engouement de ses contemporains « que envie le crevoit qui ne l'auroit veu. »

On a pu remarquer de nombreux latinismes : *proxime* pour prochain, par exemple. Il ne faut pas oublier que la langue alors s'efforçait de se faire française, c'est l'époque des traductions en idiome vulgaire des auteurs classiques et des translations de la Bible, que l'on *labouroit,* pour nous servir d'un mot en usage, employé par le journaliste lui-même. Ces expressions timides mettent naturellement en mémoire ce passage de Rabelais où « l'escholier limosin » répond à Pantagruel qu'il vient « de l'alme, inclyte et célèbre académie que l'on vocite Lutèce. » Avec cette différence qu'au xve siècle on cherchait à créer une langue nationale et qu'au xvie, au contraire, on ne songeait qu'à la détruire, c'est pourtant cette époque qu'on appelle avec emphase la *Renaissance.* Jusques à quand serons-nous donc les singes, les imitateurs maladroits des autres peuples, dont nous copions les défauts, sans nous assimiler leurs qualités : au xve siècle, des Grecs pour les belles-lettres, des Allemands au xvie pour les idées religieuses, des Italiens au xviie pour les beaux-arts, au xviiie des Anglais pour le luxe des chevaux, les idées politiques et philosophiques, des Prussiens pour la théorie et l'art militaire, la charge en douze temps, sans oublier la canne pour les officiers et la schlague pour les soldats? Quand cesserons-nous d'être imitateurs pour

redevenir originaux, c'est-à-dire vrais et suivant les instincts de notre caractère national ?

Frère Richart fit merveille comme on le disait en ce temps, bien avant l'invention du chassepot.

« Ceste même année (1424), le cordelier devant dit, prescha le jour de « Saint-Marc ensuivant à Boulongne la Petite et là ot tant de peuple, « comme devant est dit, et pour vray celle journée au revenir du sermon « furent les gens de Paris tellement tournéz en dévocion et esmeus, qu'en « moins de iij heures ou de IV eussiez-vous plus de cent feux, en quoy les « hommes ardoient tables et tabliers, des Cartes, billets et billars, nurelis ? « et toutes choses à quoy on ce pouvoit courcer à maugrer à jeux « convoiteux. »

Peignot (*Predicatoriana*, p. 20), prétend que les cartes n'étaient pas encore inventées, car il n'en est, dit-il, pas fait mention. Dans la copie, c'est possible, mais non dans l'exemplaire des *Mémoires de France et de Bourgogne*, où on leur fait les honneurs de la majuscule.

Peignot, dont il serait puéril de vouloir contester le mérite, a trop analysé, pas assez comparé, il a produit beaucoup et trop vite. Voici deux textes qui le prouvent :

« Jehan, Sr de Miraumont, Ch^r, chambellan du duc d'Orléans, reçoit « 30 écus d'or pour racheter son cheval engagé à Messire Gaudifer de la « Sale au jeu de *quartes* (sic). »

« A Philippe de Poitiers iij écus prêtés à M. S. à la Neuville en Hez pour « soy esbatre et jouer aux quartes. » (Laborde, *Ducs de Bourgogne*, *III*.)

Le texte continue :

« *Item*. Les femmes cellui-jour et lendemain ardoient (brûlaient) devant « tous les atours de leurs testes, comme bourreaux, truffaux, pièces de cuir « ou de baleine qu'ils (*sic*) mettoient en leurs chapperons pour estre plus « raides et rebras davant, les damoiselles laissèrent leurs cornes et leurs « queues et grant foison de leurs pompes et vrayment dix sermons qu'il fit « à Paris et ung à Boulongne, tournèrent plus le peuple à devocion que « tous les sermoneurs qui puis cent ans avoient presché à Paris. » Il prêcha une dernière fois à Paris, le lendemain de Saint-Marc (26 avril 1429), avec tant de succès qu'on lui apporta les *Mandagoires* (mandragores), que l'on croyait préserver de la pauvreté et être une panacée universelle.

A l'article suivant il est parlé d'une « poucelle, comme on disoit, sur la rivière de Loire, qui ce disoit prophète. »

Le prédicateur populaire quitta la ville et se retira à Orléans, d'où il avait peut-être été envoyé pour convertir les Parisiens. Une pièce citée par M. de Laborde (*Ducs de Bourgogne*, t. III, 7251), nous apprend qu'à la date du 30 avril 1430, « Jean Nureau, libraire à Orléans, est chargé de

relier le livre à frère Richart, prescheur de la ville, dont il a baillé ses parties. » — La même année, « Philippot d'Orliens reçoit des procureurs de la ville 108 s. p. pour avoir taillié ung Jéhesus en coevre pour frère Richart prescheur. (*Ibid.*, 7252).

Pour en finir avec le frère Richart citons encore le *Journal* (août 1429):

« *Item*, pour vray le cordelier qui prescha aux Innocents qui tant assem-
« bloit de peuple à son sermon, comme devant est dit, pour vray chevaul-
« choit avec eux, et aussitôt que ceulz de Paris furent certains qu'il chevaul-
« choit ainsi et que par son langaige il faisoit ainsi tourner les cités qui avoient
« fait les sermens au Régent de France où à ses commis, ils le mauldissoit
« de Dieu et de ses Saints et qui pis est, les jeux des tables, de boules, dez,
« brief tous autres jeux qu'il avoit deffendu recommencèrent en dépit de luy,
« et mesmes ung mériau d'estaing, où estoit empreinct le nom de Jésus,
« qu'il leur avoit fait prendre laissèrent-ils et prinrent très tous la croix
« S. Andry. » On n'est pas plus franchement Bourguignon.

Revenons au mot *Dance :*

« *Item* (1427) environ quinze jours devant la S. Remy, cheut ung mau-
« vais air corrompu, dont une très mauvaise maladie advint, qu'on
« appeloit la Dando (ce mot ne présente pas de sens, nous croyons qu'il faut
« lire la Dance) ; et n'estoit nul ni nulle qui aucunement ne s'en sentist
« dedans le temps qu'elle dura. »

« *Item.* (1428, 12 février.) Il leur vint bien sept mille Arminaz qui les
« amenèrent comme une *Dance* fait ung de petits enffens. »

Des citations qui précèdent il résulte que, le sous la plume du chroniqueur comme dans son entourage, le mot *Dance* avait plusieurs acceptions, que c'était une expression vague qu'il paraît avoir spécialement affectionnée, et comme chaque époque et chaque individu en adoptent souvent une en particulier.

Un critique, Charles Nodier peut-être, avait remarqué que, sous l'Empire et la Restauration, les coquettes qui voulaient cacher leur âge, se trahissaient en se servant de locutions vieillies, en répétant continuellement un *amour d'enfant*, ce qui était le suprême du bon ton sous le Directoire. Le dictionnaire si développé de M. Littré, pas plus que celui de Du Cange, n'a parlé de ces diverses acceptions du mot *Dance*: est-ce oubli ou dédain? il cite seulement la locution « *la danser* pour être battu, expression figurée et populaire, et donne pour exemple un passage d'Orême 1320-1382) : ceux qui *carolent ou dancent.* » (Eth., 245). Quelle est l'étymologie de ce mot que l'on a traduit en latin par *chorea*, chœur ? et pourquoi l'écrit-on par une S, puisque du XIVe au XVIIe siècle, même Molière, on ne se servait que du C? Notre annaliste, qui n'est jamais arrêté par l'orthographe d'un mot, ne varie jamais sur celui-ci. Aux lexicographes à éclaircir

cette question. En résumé, le mot *Dance* au xve siècle a un sens général et plus indéterminé que de nos jours. Il signifie en style militaire un défilé ; en langage liturgique une procession ; pour un musicien il correspond à l'idée de ronde, branle ou bourrée, c'est la *théorie* antique, mais il entraîne toujours l'idée de multitude; c'est le *turba* des Latins, et il est toujours pris dans le sens de malheureux, funeste, terrible, comme on a pu le voir.

Lacurne de Sainte-Palaye lui-même n'a vu dans le *Journal de Paris* que deux mots : *dance macabre*, *recevoir une dance*. On voudrait pouvoir faire honneur à notre *Bourgeois de Paris* d'avoir dénommé la fresque des Innocents, même sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose; on a vu qu'il emploie ce terme vers 1424 ; la citation d'Orème (vers 1380) lui retirerait le mérite de l'invention; il lui reste encore celui de copiste exact, car les strophes qui accompagnaient la peinture reproduisent plusieurs fois ce mot. Dans le prologue, l'auteur dit :

O créature raysonnable
Qui désire vie éternelle
Tu as cy doctrine notable
Pour bien finir vie mortelle
La dance macabre s'appelle

Et à la seconde strophe :

En ce miroir chascun peut lire
Qui le convient ainsi dancer.

La Mort, s'adressant au Chevalier, lui réplique :

Les dames souliés resveiller
En faisant dancer longue pièce.

Le tout se termine par :

Ung maistre qui est au bout de la dance

En concluant par cette moralité :

Rien n'est d'homme qui bien y pense,
C'est tout vent : chose transitoire
Chascun le voit par ceste dance.

Deux passages des poésies d'Eustache Deschamps, l'ami, le commensal et le compagnon de plaisirs de Louis d'Orléans, peuvent servir de commentaire au passage du *Chevalier* cité plus haut. Sous Charles VI, la vie journalière des nobles seigneurs et dames de la cour consistait « à passer la nuit à veiller au jeu et à la *dance*, et à rester au lit jusqu'à midy. Les dames dan-

çaient dès la nuit jusqu'au clair jour. » Sous ce prince, s'introduisit l'usage nouveau de « dancer au son d'un fol qui jouoit du chalumeau ou cornemuse. » Les fous de nos rois n'auraient donc pas toujours été exclusivement des bouffons et des censeurs; on s'explique mieux alors leur nombre, qui s'accrut considérablement à cette époque. Les danses étaient aussi variées que nombreuses, et les travestissements étaient très recherchés; on sait que c'est dans le bal costumé des *Sauvages* (1392) qu'une imprudence d'un des acteurs mit le feu aux habits du roi et de ses comparses, et que c'est à la suite de cet accident, qui eut lieu au logis d'Orléans-Saint-Marcel, où le roi avait failli périr, et dont deux seigneurs moururent, que le frère du roi fonda la chapelle d'Orléans, aux Célestins de Paris. Cette passion de la danse s'était communiquée aux religieuses. Dans son *Château périlleux*, sages avis donnés à Rose de Fontevrault, sa parente (xve siècle), le frère Robert gémit de voir les « nonnains dançant en habits d'hommes, qui est laide chose à « dire et à oïr, se il ne feust qui le fist; c'est ainsi que se un mort yssit de « son serqueil le linceil au cou et aloit caroler (danser en chantant), ce qui « n'arrive que par *chalivali* du diable. »

Un critique délicat, Fortoul (*Études d'archéol. et d'histoire*), s'est ingénié à concilier les partisans de la danse macabre, qui voulaient n'y voir qu'une grande mascarade, avec leurs adversaires, qui soutenaient que c'était une peinture; il a cherché des exemples de danses liturgiques, et même d'une représentation mimée de la danse macabre; il eût pu joindre à ces exemples le fait suivant contemporain : Dans l'histoire d'Arthus III, connestable de France et duc de Bretagne, il est rapporté, à l'année 1429 : « Le roi revint « voir ma dite dame (de Guyenne) à Sainct-Florent, et *dancèrent* et chan- « tèrent dans le cloistre, et firent grande chère. »

On pourrait multiplier les exemples tirés de poètes plus anciens ; ceux-ci sont de l'époque. On aimerait à voir traiter ce sujet par un maître, M. Viollet-le-Duc, par exemple, mais la danse ne rentre pas dans son cadre. Il nous suffit d'avoir montré qu'il ne faut pas attacher au mot danse un sens exclusif et moderne. Aux xive et xve siècles, ce n'était pas seulement un exercice chorégraphique, mais encore et plus souvent une expression qui signifiait réunion, foule, multitude, calamité, et dont la signification précise ne pouvait être caractérisée que par l'objet qu'elle désignait et par le contexte. Nos preuves suffisent pour réduire à néant les ingénieuses hypothèses qui avaient fait, à une époque où il était de bon ton de calomnier le moyen-âge, qu'on ignorait, de la danse macabre, soit une cérémonie religieuse, soit un exercice chorégraphique, soit une représentation scénique ; on y officiait, on y dansait, on y jouait son rôle. Un quatrième système, plus ingénieux encore, consistait à faire promener en la ville une immense *procession infernale*, où la Mort, assise sur un trône éblouissant d'or et de pierreries, était portée dans toutes les rues de la ville Voilà certes bien de l'imagina-

tion dépensée mal à propos; le moyen-âge, qui n'en manquait pas, en faisait meilleur usage : on eût pu se dispenser de toute cette fantasmagorie lugubre en recourant aux sources et en les mettant, comme nous venons de le faire, sous les yeux du lecteur.

II. — Guidés par la version du *Journal de Paris* et plus préoccupés de la forme que du fond, les partisans comme les adversaires de la danse macabre se sont beaucoup moins occupés du substantif que de l'adjectif qualificatif; les uns comme les autres ont eu tort, puisqu'ils ont étendu et prolongé le débat au lieu de le circonscrire et de le terminer.

Bien que n'ayant pas sous les yeux l'original, on peut affirmer que *macabre* est le mot générique, et que marâtre, que l'on lit souvent, est une faute. On peut en fournir plusieurs raisons : 1° en parlant des prédications du Fr. Richart, le copiste est revenu à la bonne leçon; 2° Pétau, qui avait l'original sous les yeux, a toujours lu *macabre* et *dance*, quand d'autres ont vu *dando*, ce qui n'offre pas de sens; 3° Gerson, auteur des vers, dont une copie très ancienne se trouve parmi ses œuvres (cabinet des Manuscrits, fonds Saint-Victor latin, 14,904), écrit dans son prologue *macabre;* 4° Guillebert de Metz, un contemporain (1434), parle des peintures notables des Innocents, qu'il appelle la *Dance macabre;* il savait lire, étant lui-même un habile transcripteur ; 5° Guyot Marchant, qui le premier eut l'idée de reproduire, pour l'imprimerie et la gravure sur bois, la fresque et les strophes du charnier Saint-Innocent, n'écrit jamais autrement dans sa première édition (1485), depuis rééditée un nombre de fois infini ; 6° le cabinet des Manuscrits, fonds Clairambault (français, 8220), a donné, par arcades, le nom des personnages enterrés dans le charnier des Innocents; arrivé à la 17e, du côté de la rue de la Féronnerie : « Ici, dit-il, se trouve la *Dance macabre,* qui dure dix arcades, en chacune desquelles il y a six huitains, dont le premier cy après (c'est la strophe citée plus haut: *O créature raisonnable*, etc.), les quatre dernières arcades en ont huit. » Ces détails et d'autres montrent bien que le copiste avait sous les yeux ces monuments qui, de fait, ne disparurent qu'en 1634, lors de la démolition du vieux charnier de la rue de la Féronnerie, lorsqu'on résolut d'élargir cette voie.

La démonstration semble complète quant à l'orthographe du mot *macabre.* Il serait inutile d'insister, si une mauvaise lecture n'avait amené une interprétation arbitraire et donné carrière aux étymologies les plus fantaisistes ; ce n'est pas le tout de le signaler, c'est à ne pas y croire ; on en va du reste juger ; voici les principales : Félibien, qui l'appelle *macabrée*, sans raison, et, de plus, s'autorisait du *Journal de Charles VI,* prétend que c'est une représentation mimée ; il se fonde sur ce que, quelque temps auparavant, on avait représenté à l'hôtel Saint-Pol, devant les autorités anglaises, le mystère

de Saint-Georges, ce que nous apprennent les registres du Parlement, ce qui n'explique rien et encore moins le sens du mot.

Si ce grave historien ou ses imitateurs avaient lu quelques pages de plus, ils auraient changé d'avis. Villaret, qui le copie, dérive ce mot de l'anglais *to mack* (faire), *to breack* (rompre, briser), ce qui demanderait une explication un peu plus claire. Dans sa *Vie de René d'Anjou*, M. de Villeneuve-Bargemont traduit *macabrée* par *infernale*, sans en donner la raison. Eutrapel, dans ses contes nouveaux, en attribue l'idée à Marcade, poète parisien, inventé pour la circonstance; au moins cet auteur ne cherchait-il qu'à égayer, sans prétention à l'érudition.

Au XIIIe siècle vivait un poète méridional, Macabrus, dont les œuvres sont trop connues pour qu'on ait osé le faire intervenir, mais on a pris au sérieux un prétendu Macabrus, qu'on affirmait être auteur des vers qui accompagnaient la légende imprimée dans les premières éditions. Quand Guy Marchant ou ses contrefacteurs eurent assez saturé leurs compatriotes de leurs impressions, ils éprouvèrent le besoin de faire partager leur bonheur aux étrangers, et ils trouvèrent tout simple de supposer un Allemand inventeur des strophes : ce procédé fait plus d'honneur à leur invention qu'à leur patriotisme, mais peu importe le moyen, pourvu que la marchandise s'écoule. John Lydgat, qui a traduit mot pour mot les vers des Innocents, a inventé un *Macabray le Doctoure* dont il a fait le grand moralisateur du cimetière de Saint-Paul à Londres, aujourd'hui détruit. S'il n'a pas pris le Pirée pour un homme, il aurait très volontiers, comme un lettré de notre connaissance, vu dans Emmaüs un philosophe juif. Fortoul ne se décide ni pour ni contre ces étymologies, il se réserve le rôle de conciliateur, oubliant que c'est le moyen de se faire des ennemis dans les deux camps.

Cependant Van Praët le premier voulait que l'on allât la chercher dans la langue arabe : *Maqbarah*, *maqbourah* et *maquabir* (cimetière), par corruption *macabre*, qui signifierait donc litttéralement la *Danse du cimetière* et plus généralement la *Danse des Morts*. C'est aussi l'avis de MM. de Longpérier et Édouard Fournier. *Maqbarat*, pl. *maquabir*, lieu des tombeaux, cimetière, d'où l'adjectif français *macabre*. (Cf. Pihan, Dict. étym. des mots de la langue française dérivés de l'arabe, du persan et du turc. Paris, Impr. imp. 1856). Mais nous n'en avons pas fini avec les étymologies : on a proposé macabre comme une traduction populaire ou une corruption des locutions : *Machariæ chorea* (Danse du mur) ; *Macrorum chorea* (D. des maigres, des décharnés) ; *Macarii chorea* (D. Saint-Macaire) ; *Machabœorum chorea* (D. des Machabées), ce qui se rapproche de la vérité, mais n'explique rien, quand on ne sait pas que l'hébreu signifie littéralement *la chair quitte les os;* il faut se rappeler que danse ne doit pas toujours se traduire par *chorea,* théorie, exercice chorégraphique. On est

en droit de demander pourquoi cette expression Macabre, transformée par le peuple en celle de Machabé, qui est restée dans le vocabulaire des canotiers et des gens de rivière comme synonyme de cadavre, corps privé de vie. La raison en semble facile à expliquer, on était alors au lendemain des Croisades, la langue avait fait aussi ses conquêtes. On sait avec quelle facilité les gens du peuple se font une phraséologie et un langage imagé quand ils se trouvent en contact avec des populations dont ils ne comprennent pas l'idiome ; ils traduisent librement ce qu'ils entendent sans le comprendre, souvent ayant plus d'égard à l'assonance qu'à l'étymologie et au sens grammatical. Il ne faut pas oublier non plus que la Cour des Miracles n'était pas éloignée du cimetière des Innocents, rendez-vous habituel de tout temps des désœuvrés et des vagabonds. On s'explique mieux alors comment ce mot d'une langue savante a pu se fixer dans la mémoire et l'oreille des gens du peuple qui l'entendaient d'ailleurs citer dans les offices et en chaire. De fait, le mot Machabé existe encore dans l'argot et signifie un cadavre de la Morgue, un être privé de vie, et son congénère Macabre est sorti de l'usage ; tous deux ont une origine commune, et le premier doit peut-être de s'être conservé parce qu'on a confondu un qualificatif avec un nom propre, celui des héros de la Judée.

III. On a d'abord nié la réalité de la Dance macabre comme peinture, puis on a dit qu'elle n'avait eu qu'une existence éphémère. Nous répondrons à ces deux objections en citant par siècle un témoignage d'un historien autorisé, qui certifiera de son existence.

Le chroniqueur du *Journal de Charles VI* nous a fait connaître sa date de naissance, un de ses contemporains viendra confirmer sa véracité ; pour être juste, il faut avouer qu'il n'est connu et édité que depuis peu et que nos prédécesseurs n'ont pu le consulter.

Guillebert de Metz, dans sa *Description de Paris* (1434), s'exprime ainsi en parlant des Innocents :

« A l'église des Innocens est ung innocent entier enchassé d'or et d'ar-
« gent ; là sont engigneusement entaillies de pierre les ymages des trois vifz
« et (des) trois mors ; là est ung cimetière moult grant ; enclos de maisons
« appelées charniers, là où les os des mors sont entassés. Illec sont *pain-*
« *tures notables de la Dance macabre* et autres, avec *escriptures* pour
« émouvoir les gens à dévocion. »

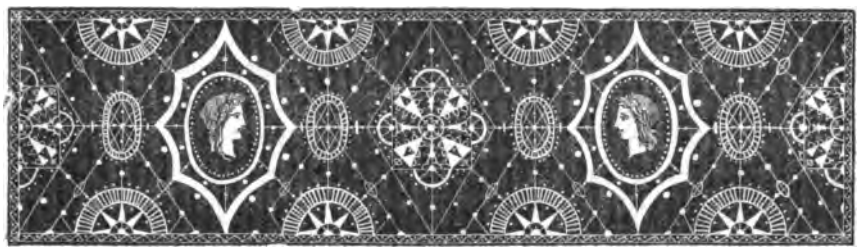
En 1485, c'est-à-dire soixante ans après que cette peinture eût été achevée, Guyot Marchant envoya dessiner les fresques que reproduisirent ses dessinateurs sur bois, tandis que ses typographes reproduisaient les strophes qui les expliquaient.

Dans son *Iconographie du vieux Paris* (*Revue universelle des Arts*, in-8°, 1856, p. 338 et suivantes), M. Bonnardot fait la description d'un tableau

sur bois représentant le cimetière des Innocents vers 1570, presque à un siècle de distance; on y voit distinctement, sous les charniers de la Ferronnerie, des fresques et sous chaque sujet des vers.

Au commencement de ce siècle, on y voyait souvent des alchimistes « par bandes et régimens se promenant aux cloistres Saint-Innocent... « visitant la Dance Marcade, poète parisien, que ce savant et belliqueux « Roi Charles le Quint y fit peindre, où sont représentées au vif les effigies « des hommes de marque de ce temps-là, et qui dansent en la maison de la « mort, » dit une pièce manuscrite citée par M. Langlois, dans son *Essai sur les Danses des morts*, intitulée des « Bons larrecins, » et qui n'est autre qu'un chapitre des Contes nouveaux d'Eutrapel.

Il est inexact d'attribuer à Charles V des peintures exécutées en 1425, sous son petit-fils. Quant à être des portraits historiques : c'est une question à examiner plus tard. Fortoul se pose une objection : « Ces peintures, qui « pourraient très bien s'accorder avec tout ce que nous savons de l'art au « moyen-âge, n'ont pas laissé grande trace. Au commencement du XVIIe siècle, « Dubreul ne voyait plus dans les charniers des Innocents que des ossements « qu'il appelait *glaces de la vanité des impertinentes grandeurs humaines.* « Voulait-il par là désigner les tableaux de la Danse macabreque souvent on « a nommés *miroirs salutaires?* » Pour nous c'est évident. (Voir dans Brunet le titre de la deuxième édition de cet ouvrage.) M. Bonnardot, après avoir constaté leur existence sous Charles IX, remarque : « Corrozet, Bon- « fons, Dubreul et Malingre n'en parlent pas. Ils regardaient sans doute ces « peintures, probablement fort grossières, comme indignes d'occuper « l'attention du lecteur. » La vraie raison est qu'elles n'étaient plus de mode et que le goût avait changé avec les siècles. Le copiste des manuscrits Clairambault les avait vues au XVIIIe siècle et pouvait les voir, puisqu'elles subsistèrent jusqu'à la démolition de la galerie méridionale du charnier des Innocents en 1634.



II

LES ARTS ET LES ARTISTES

SOUS LES PREMIERS VALOIS

Le règne des Valois fut une époque douloureuse pour la France : guerre civile et étrangère, anarchie, peste, famine, rien ne manqua à la longue liste des malheurs publics. Princes d'un esprit faible, mais d'un cœur généreux, ils personnifièrent la chevalerie expirante, ils servirent de transition entre le moyen âge et la renaissance ; néanmoins, si cette période fut malheureuse, elle ne fut pas sans gloire et sans honneur, car on ne peut refuser aux Valois d'avoir aimé les arts, les sciences et les lettres. Une chose peut étonner de la part de ces princes éclairés, c'est qu'ils n'aient pas cherché à utiliser la découverte récente de l'imprimerie, qui ne semble pas avoir été inventée pour leur usage; ils surent cependant marcher à la tête de leur siècle. Leurs *librairies* ou bibliothèques étaient renommées, à une époque où les princes seuls, les grands dignitaires de l'Église et les ordres religieux pouvaient se donner ce luxe; leurs demeures étaient de vrais musées de peinture et de sculpture, leurs salles à manger de perpétuelles expositions d'orfévrerie. Si, au point de vue littéraire, l'histoire leur reconnaît du mérite, elle semble avoir été plus partiale ou moins bien informée

envers eux et leur époque, en leur refusant cette justice pour ce qui a trait aux arts. Il serait bon de s'entendre une fois pour toutes sur la valeur qu'il faut donner au mot de *renaissance*. M. W. Bruger (*Revue universelle des Arts*, I. 76), dont nous résumons le travail, l'a très bien définie : « Le « grand mouvement rétrospectif qui au XVIe siècle ressuscite en Europe l'an- « tiquité gréco-romaine, » ou mieux : « La résurrection galvanique et pure- « ment artificielle d'un mort glorieux. Le moyen âge au contraire avait « été une naissance. La vieillesse et la corruption ayant dissous le monde « antique, une jeune civilisation s'éleva sur ses ruines. Les premiers « siècles du moyen âge ont les caractères de l'enfance : son activité, son « ingratitude, son aveuglement, son obstination, son indépendance, une « propension indomptable aux aventures imprévues et au mouvement. « Comme l'enfant, il ne projette pas loin ses bras ni sa vue, mais bouleverse « tout et détruit tout ce qui le gêne, et s'assimile ce qui peut servir à « son développement. Le moyen âge n'est pas romain d'origine, tout au « plus Rome fut-elle sa nourrice, mais il a le sang barbare. Devenu grand, « il n'imite pas, il invente, il crée tout spontanément, il s'assimile tout, « fond et forme, son esprit est original; il absorbe tous les éléments « étrangers : romain, byzantin, arabe, mauresque, qui avaient glissé sur ses « arts, ses lois, ses mœurs. Mais tout ce qui vit doit mourir. Il eut son « tour de décadence : après sa magnifique efflorescence, l'art, abandonnant « le surnaturel, étudia la nature, il en sortit un style fleuri; la corruption « vint de l'oubli des principes et amena la renaissance païenne. C'est ce « que n'ont pas compris encore, de nos jours même, des esprits élevés. »

Dans son ouvrage sur *Jeanne d'Arc*, p. 286, M. Berriat Saint-Prix, parlant du poème de Paris, par Astesan, s'exprime ainsi sur son auteur :

« Un citoyen obscur ou tout à fait inconnu de Gênes, sera mis bien au- « dessus des Pompée, des Scipion, des Crassus; les vers du duc d'Orléans « vaudront mieux que ceux d'Ovide; les peintures du premier barbouilleur « de vitraux d'églises sont au moins dignes d'Apelles. » Malgré les progrès de la science, on n'est pas encore arrivé à fabriquer des vitraux qui égalent ceux des *barbouilleurs* de cette époque.

Plus récemment, en 1849, dans un rapport sur les archives, M. A. Champollion Figeac écrivait cette phrase malheureuse : « Le goût général du « public est porté par une curiosité peut-être fatale vers les *vieilleries* « *historiques*. » Pour un conservateur le mot est un peu risqué. Déjà, en 1811, M. Aimé Champollion, dans un article du *Magasin encyclopédique*, caractérisait ainsi le moyen âge : « Ce temps d'une ignorance uni- « verselle, d'erreurs et de préjugés, » et s'étonnait « qu'on eût la manie de « tout écrire en vers; mais ce goût disparut entièrement, lorsqu'on eut bien « compris qu'en littérature il ne fallait rien de nouveau, et que les écrits

« des anciens étaient des modèles qu'il fallait imiter. » On n'est pas plus franchement partisan de la renaissance. Dans un ouvrage sur la musique, M. Oscar Comettant écrivait emphatiquement : « On ne se refait pas, et je « suis né avec l'horreur des massacres, de l'intolérance, du despotisme, de « l'ignorance, du fanatisme, des oubliettes, de la justice rendue par les « épreuves du duel et de l'eau bouillante, du fer et de la croix, des enlève- « ments à main armée, de l'inégalité devant la loi, des priviléges immo- « raux, du brigandage, des momeries et de la malpropreté, *qui caractéri-* « *sent à un si haut degré cette période assez longue qu'on appelle le moyen* « *âge.* » Tous ces grands mots à propos de musique! Le critique est-il bien sûr de connaître parfaitement cette époque? Aussi un savant put-il lui répondre : « Parbleu ! qui de nous n'est pas né avec l'horreur de tous « ces passe-temps que d'ailleurs le moyen âge seul ne s'est pas donnés? La « question est de savoir si tout cet attirail de mélodrame, attirail un peu « défraîchi, caractérise cette période, et si à côté de ces abus, il y a ou il n'y « a pas un art qui suit sa voie et nous pave péniblement celle que nous « parcourons aujourd'hui dans de bons véhicules. Il n'est malheureuse- « ment pas certain que les arts marchent de pair avec les bonnes institu- « tions politiques. » (Viollet-le-Duc, *Dict. du Mobilier*, III. 327). A entendre certains auteurs, on croirait que le moyen âge est le chaos et la renaissance le point de départ du développement de l'esprit français et de l'art national. Cependant, elle a donné naissance à la réforme qui n'a pas précisément favorisé les arts.

La modestie des artistes du moyen âge, comme le dédain et l'indifférence des modernes, a contribué à les environner d'oubli. On voit des artistes qu ne manquent ni de talent ni de critique, affirmer que le Giotto est contemporain du Titien (*historique*) ; qui croient que le procédé de la peinture à l'huile a été inventé par Van d'Eyck, quand le moine Théophile, au VIIIe siècle, l'avait déjà décrit; sous la plume d'un historien local, les mots *sans ole* sont devenus le nom d'un artiste, Jean Huelle pâsse pour un bourgeois ! Que de gens à prévention croient volontiers que la belle peinture ne commence qu'avec le premier empire et est personnifiée par David, Gros, Girodet; qui concèdent tout au plus qu'on s'occupait de peinture avec un certain bonheur au siècle dernier, après avoir lu les *Salons* de Diderot ; qui accordent même que l'on trouve quelques artistes dans le siècle de Louis XIV ; qu'on a commencé à dessiner et à peindre du temps de Raphaël et de Bramante ; mais que c'est de nos jours que date la peinture vraiment digne de ce nom! Ils sont bien étonnés quand on leur apprend qu'il y a toujours eu un art national florissant, qui s'est conservé par les traditions de l'école et de l'atelier dans nos différentes provinces : car enfin, on peut bien improviser un artisan, on naît avec le goût de l'art, mais on ne le développe que par l'étude et une pratique suivie et raisonnée.

On ne peut le nier, l'art existait alors et n'a jamais cessé d'exister ; les monuments n'en subsistent plus, c'est vrai ; les témoignages contemporains ne sont pas parvenus jusqu'à nous, c'est encore possible ; mais le fait n'en est pas moins réel. On peut même affirmer hardiment que les beaux-arts, la peinture en particulier, ont toujours été cultivés sur une grande échelle. Il est question de *peintures murales* dans les églises du temps de Charlemagne : « S'il fallait, dit le moine de Saint-Gall, orner de *peintures* les plafonds ou les murs qui dépendaient du roi, on en confiait le soin aux évêques et aux abbés du voisinage. » La peinture murale servit pendant tout le moyen âge à orner les églises ; alors la presque totalité des églises recevait des peintures, le plus petit nombre dans toutes leurs parties, beaucoup dans quelques-unes seulement ; les exceptions restaient incolores, les édifices publics, les maisons particulières participaient, eu égard à la richesse des communautés et des particuliers, à ce luxe de décoration. Tous les jours, sous le badigeon des XVIIe et XVIIIe siècles, on retrouve des œuvres de ces temps qu'on accuse bien légèrement d'ignorance et de barbarie. Qui ne connaît les fresques de Saint-Savin qui prouvent que l'art a été cultivé au XIIe siècle sur une grande échelle ! Il suffit de citer pour mémoire le XIIIe avec ses admirables cathédrales, ces catéchismes de pierre, avec leurs statues polychromes et leurs *verrières* étincelantes, où la pureté des lignes le dispute à la beauté et à l'éclat des couleurs ; car il faut bien ici rappeler que cette époque, qui avait pu apprécier les principes de l'art grec, s'était bien vite approprié les procédés de la statuaire grecque et de la peinture polychrome, et malgré les désavantages d'un climat ingrat et d'un ciel nébuleux, avec cette merveilleuse facilité d'assimilation qui le caractérise, s'était approprié en le transformant, le procédé du génie des Grecs conservé avec une imitation servile par leurs descendants dégénérés, les artistes byzantins. Imiter ainsi, c'est créer, et ce siècle fut éminemment créateur. Les suivants, en architecture surtout, n'ont plus qu'à conserver et à entretenir, aussi est-ce à l'histoire que nous devons demander les souvenirs.

En 1355, Jehan, duc de Normandie, *fils ainsné* du roy de France, chargea Girart d'Orléans et Jehan Coste de décorer son château du Val de Reuil (Vaudreuil), ancien séjour de Frédégonde, de peintures ; dans la *grande salle*, on devait représenter la vie de César, et au-dessous différentes figures d'animaux ; dans la galerie qui y conduisait, une chasse ; dans la chapelle, la légende de la Vierge et celles de saint Nicolas et de saint Loys, etc. Ce qui suppose du talent de la part de l'artiste et du goût du côté du public. Disons en passant que le musée du Louvre possède un portrait du roi Jean, souvent reproduit par la gravure, attribué par les amateurs à ces deux artistes. Jehan Coste ou Costey était aimé du roi Jean, qui trois jours après son couronnement (1350) le chargeait de travaux importants. D'autres amateurs pensent que Girart d'Orléans, qui accompagna le

roi Jean en Angleterre, en est l'auteur. Les avis sont partagés. En 1365, Jehan d'Orléans décorait le palais de la reine à l'hôtel Saint-Pol. Vers la même époque (1377), Jehan d'Orléans était employé à des travaux décoratifs au château de Saint-Germain; les sujets nous en sont restés inconnus. Les comptes royaux de 1398 mentionnent une somme de 64 s. p. payée à un peintre non moins célèbre dans son temps, Colart de Laon, pour un portrait de saint Louis roi et de saint Louis de Marseille. Ces deux sujets, l'oncle et le neveu, furent souvent peints pour l'oratoire de nos rois, dont ils étaient les protecteurs naturels. Or, il n'est pas inutile de remarquer que le président Hiver de Beauvoir dans sa description du trésor de la Sainte-Chapelle de Bourges (Bourges, 1855), a constaté qu'une peinture portant ce titre et qu'il croit provenir de cette église, avait été acquise à la vente Révoil en 1818 par le roi Louis XVIII. Elle figure sous le n° 508 dans le livret du Louvre, à l'article des inconnus, avec cette note : « Ce tableau était attribué à Giotto, mais il est évidemment d'un peintre postérieur à cet artiste. » M. Villot avait raison; ce travail doit être français, aux amateurs à décider si c'est une copie ou un original, et s'il faut y voir un tableau de Colart de Laon ou de ses émules, qui, malgré les malheurs des temps, ne restaient pas inactifs, et qui décoraient les nombreux hôtels et séjours du roi, de la reine, des princes et grands seigneurs à Paris et aux environs, le château du duc de Berry à Gentilly (Bicêtre), dont les contemporains nous parlent avec admiration.

Nous sommes arrivés en plein xve siècle. Rue Pavée était situé l'hôtel de Savoisi, chambellan de Charles VI; on connaît les causes qui nécessitèrent la démolition de son palais (1404). Le roi intervint, tout ce qu'il put obtenir, dit Le Laboureur, fut peu de chose, « si bien qu'il n'en put sauver « que les galeries qui étaient bâties sur les murailles de la ville et qui « furent conservées, en les payant selon le prix d'estimation, *pour la mer-* « *veille de l'ouvrage, pour la rareté et pour la diversité des peintures.* » Les riches bourgeois comme les grands seigneurs décoraient leurs demeures avec un luxe princier. « La première salle (de l'hostel de maistre Jaques « Duchié en la rue des Prouvelles) est embellie de divers tableaux et escrip- « tures d'enseignemens, attachés et pendus aux parois. » (Guillebert de Metz, *Description de Paris*, *XXV*). Ce même auteur dit, dans le chapitre précédent, avoir vu sous « les charniers, paintures notables de la Dance « macabre et autres, avec escripture pour esmouvoir les gens à dévotion. » Il ne faudrait pas croire que ce luxe fût particulier aux villes. Montaigne dit avoir vu « la façade de la maison paternelle de Jean des Arcs du Lys « couverte de vieilles peintures concernant les gestes de l'héroïne. » Si ces peintures étaient déjà vieilles pour Montaigne, elles devaient être de très peu postérieures à Jeanne d'Arc; on ne trouverait certainement pas de nos jours d'exemples aussi nombreux de la peinture appliquée aux usages

publics et privés, ce qui n'empêche pas de traiter nos ancêtres de barbares. L'histoire n'a malheureusement pas enregistré tous les faits qu'on pouvait citer. « Jean, duc de Berry (1360-1416), dit M. le baron de Girardot, grand « amateur des arts, réunit auprès de lui à Bourges les architectes, les pein- « tres, les verriers, les enlumineurs, les orfèvres et les graveurs les plus « habiles... Les *enchasses* des puits étaient peints, dorés, celui de la « *Croix de pierre* était surmonté d'une statue équestre... l'entrée solennelle « des rois et des princes était un sujet fécond de travail pour les artistes; « aux fêtes religieuses, ils peignaient des *ystoires* sur papier *renforcé* et « des chapiteaux à armoiries pour les torches que portaient *Messieurs de la* « *ville* » (les Artistes de Bourges). « Il se trouvait des artistes pour faire les « statuettes du tombeau du duc Jehan sauvées en 1793, il y en avait aussi « pour modeler avec génie, pour finir avec amour ces statuettes, ces bas- « reliefs en or. » (Hiver de Beauvoir, *Trésor de la Sainte-Chapelle de Bourges*). Tous les renseignements que l'on retrouve sur des artistes tombés dans l'oubli sont précieux, mais ils acquièrent une valeur pratique quand ils se rapportent à des monuments encore existants. Nous avons l'histoire littéraire de la France, celle des beaux-arts est encore à faire. Il faut commencer par des monographies provinciales, fruits de consciencieuses recherches; déjà pour la reconstituer, il existe de bons travaux en ce genre, ceux de MM. de Laborde, baron de Girardot, Hiver de Beauvoir, de Fréville, Herluison; les éléments s'en trouvent dans les archives et dans des recueils spéciaux : les Annales archéologiques, les Archives de l'art français. Malgré des lacunes inévitables, on verrait que notre pays n'a jamais manqué d'artistes; au moyen âge, tous en France étaient français et dans bien des provinces ils étaient nés dans le pays où ils travaillèrent. Dans de rares circonstances, on faisait appel au talent et à l'expérience des artistes voisins; on arriverait par ce moyen à reconstituer ce qu'on pourrait appeler nos *écoles provinciales;* ce que M. Viollet-le-Duc a fait pour les architectes, on peut le faire pour les autres branches de l'art : « Laborieux « et intelligents artistes, dit-il dans son Dictionnaire d'architecture, si vos « contemporains ont laissé oublier vos noms; si méconnaissant les efforts « dont ils profitent, ceux qui prétendent diriger les arts de notre temps « essaient de dénigrer vos œuvres, que du moins, parmi tant d'injustices « passées et présentes, notre voix s'élève pour revendiquer la place qui « vous appartient et que votre modestie vous a fait perdre. » Nous nous associons à ces généreux sentiments.

Quoiqu'une statistique complète des artistes au moyen âge, eu égard au peu de documents que nous possédons, soit chose impossible, nous avons avec leur secours tenté de montrer que les artistes, en dépit du préjugé, étaient un produit du sol français. Quelques grands noms d'architectes dominent le moyen âge, leurs œuvres qui subsistent les ont plus ou moins

préservés de l'oubli; il n'en est pas de même pour les sculpteurs et les peintres qui travaillaient d'ordinaire en sous-ordre et dont les œuvres sont plus fragiles. Rappelons ici que pendant cette période on désignait sous le nom générique d'*ymagiers* les peintres et les sculpteurs : les *peintres ymagiers* décoraient les églises de peintures à fresques et les *entailleurs d'ymages* sculptaient les statues qui décoraient les églises gothiques et qui, très souvent, pour ne pas dire en règle générale, étaient rehaussées de couleurs. Les graveurs de sceaux et de jetons se rapprochaient des sculpteurs par l'exécution métallique. Les verriers étaient aussi des artistes, peintres et fabricants, chimistes et compositeurs. Les enlumineurs ou miniaturistes illustraient les manuscrits : ils furent de véritables artistes, et leurs compositions sont des tableaux; ils se rattachent aux arts du dessin par le coloris, comme les architectes par la plastique.

Il est difficile de déterminer quel était le genre de travaux des peintres à cette époque. Étaient-ce des artistes, des peintres de paysages ou de portraits ou de simples artisans? Telle est la question que se pose à lui-même M. Géraud dans le résumé de son excellent ouvrage de *Paris sous Philippe le Bel* (1837), et il penche pour la dernière hypothèse parce qu'il a trouvé, dans le Livre des métiers d'E. Boileau, des *peintres-selliers*. Un mot détruit cette explication, la peinture de chevalet n'existait pas, les peintres, et nous venons d'en faire la classification, étaient plus universels que de nos jours, ils s'occupaient de tout ce qui concernait leur état et ne se trouvaient pas déshonorés pour peindre des armoiries, des cierges, des selles, des bers (berceaux), des bannières; ils peignaient à l'huile et à l'œuf, sur bois comme sur pierre; ils entreprenaient les dyptiques et les tableaux d'or, mais à l'occasion ils abordaient la grande peinture, les fresques et les portraits, les ystoires (légendes) et les hauts faits des grands hommes et des héros de roman, les bestiaires et les aventures de chasse; ils illustraient le missel du chapelain et les récits du chroniqueur et du trouvère; le peintre était universel dans son genre, on en connaît beaucoup d'exemples.

Deux documents contemporains et authentiques, écrits à vingt et un ans de distance, pendant le règne de Philippe le Bel, qui n'embrasse lui-même qu'une période de vingt-neuf années, permettront mieux de juger de l'état des arts et de la condition des artistes au XIVe siècle. Ce sont le *Rôle de la Taille de* 1292 et le *Livre de la Taille de* 1313. La Taille de 1292 nous donne un dénombrement de 30 peintres, 24 ymagiers, 13 enlumineurs, 17 verriers, en tout : 87 artistes. En nous bornant aux seuls peintres, dans l'acception moderne du mot, nous les trouvons répartis sur onze paroisses : Saint-Germain l'Auxerrois en a 13; Saint-Hustache 2; Saint-Gile 3; Saint-Lorenz 1; Saint-Nicolas-des-Chans 2; Saint-Merri 2; Saint-Jacques 3; Saint-Jean-en-Grève 1; Saint-Pol 1; Saint-Christofle 1; Saint-André 1. C'est peu pour une population de 220,000 habitants environ. Mais il faut

tenir compte des artistes employés chez les princes et les grands seigneurs, ou dans les monastères, et qui n'étaient pas soumis à la taille. La corporation des peintres est la première des privilégiées qui ne devaient pas le guet. Jehan Ier d'Orléans paie xviij s. p. ; en supposant la taille prélevée comme le cinquantième du revenu personnel et la valeur d'argent quintuplée depuis, on arrive, eu égard au peu de développement du luxe dans les intérieurs bourgeois, à un chiffre respectable qui pourrait bien être l'*aurea mediocritas* du poète, surtout si l'on tient compte qu'en matière d'impôt on reste souvent, pour ne pas dire toujours, plutôt au-dessous qu'au-dessus de la vérité. Deux artistes sont plus imposés que Jehan d'Orléans, l'un paie 6 l. 3 s. p., l'autre 58 s. p., trois seulement 12 d. p., la plupart de 2 à 12 s. p., en moyenne chacun 7 s. p., soit la somme totale de 6 l. 215 s. p. 36 d. p. répartie entre trente peintres imposés.

La Taille de 1313 nous donne un chiffre de vingt et un peintres (dont une femme, *Thiephaine la paintresse*), répartis à peu près dans les mêmes paroisses qui en comptent : Saint-Germain 8 ; Saint-Nicolas 3 ; Saint-Jacques 5 ; Saint-Leu, Saint-Joce, Saint-Pol 1 ; Saint-Merry 2. La moyenne des impositions est plus forte, excepté une taxe de 30 s. p., on ne descend pas plus bas que 3 ; la taxe s'élève à 6 s. p. pour ne pas dépasser 15 s. p. donnant en moyenne 6 s. p. ou 8 d. p. pour chaque individu, et un total de 56 s. p. 144 d. p. ; cette dernière somme était fournie par le tiers des peintres imposés. Mais ici doivent s'appliquer d'une manière plus large les exceptions spécifiées plus haut pour cause d'exemptions, la population n'ayant pas dû varier sensiblement pendant l'espace de vingt et un ans, mais plutôt augmenter que diminuer. Le milieu intellectuel reste le même, et ceci se comprend, les populations laborieuses recherchant les faubourgs et les logements à bon marché, les artistes se trouvent groupés dans les mêmes contrées, habitant de préférence la paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois, ou celles de Saint-Jacques et de Saint-Nicolas-des-Champs, les rues Saint-Honoré et Saint-Denis, au centre, ou vers une des extrémités de la ville.

A un siècle de distance nous rencontrons un autre document administratif qui va servir de jalon pour arriver à la fin du moyen âge ; il a pour titre :

Statuts de la communauté des maistres de l'art de Peinture et de Sculpture, Graveure et Enlumineure de ceste ville et fauxbourgs de Paris (1391). En voici le préambule, il complète les règlements d'Étienne Boileau sur la matière.

JEAN, SEIGNEUR DE FOLLEVILLE, *conseiller du Roi, nostre Sire, et garde de la Prévosté de Paris, salut.*

« Pourceque plusieurs pauvres églises de la ville et évêché de Paris et « d'ailleurs sont souvent déçues, Nous, en présence de maistres :

« Jehan d'Orléans, Étienne Lenglier, Colart de Laon, etc. (suivent les « noms de vingt-deux peintres et de cinq tailleurs d'ymages), *faisant la « plus grande et la plus saine partie du dit métier.* » Puis viennent les règlements pour la réforme des abus, règlements toujours en vigueur sous Louis XIV où ils étaient encore invoqués, et qui subsistèrent jusqu'à l'établissement de la confrérie de Saint-Luc, dont la *Communauté des maistres* aurait été le modèle. Nous n'avons à y voir que la nomenclature des principaux artistes à la fin du XIVe siècle, malheureusement nous n'avons aucun autre renseignement. Cependant ce tableau rapproché des deux précédents et complété par les listes d'artistes dressées par M. de Laborde à la suite des *Ducs de Bourgogne*, et que nous ne pouvons reproduire ici, à notre grand regret, fournit un nombre respectable d'artistes. Le travail de M. de Laborde est plus général, il s'étend sur une période d'un siècle environ (1384-1484), et n'est pas borné à Paris, il est extrait surtout des *Comptes des ducs de Bourgogne et d'Orléans,* il ne fait pas double emploi avec les listes précédentes, car à part trois noms cités dans les *Statuts,* tous les autres sont nouveaux, ce qui prouve ce que nous avancions pour la *Taille,* que tous les artistes n'y figuraient pas ; on y trouve de plus mentionnés des vallets de peintres, c'est-à-dire des élèves, des apprentis, des compagnons et familiers, ce qui prouve qu'ils tenaient des ateliers et faisaient école : on voit aussi que les princes en visitant les maîtres laissaient aux vallets des gratifications.

Nous avons relevé les noms dans les comptes des archives de Blois de 38 peintres, 6 verriers et 10 sculpteurs. Ceux de la maison de Bourgogne donnent près de 400 peintres, 22 verriers et 104 sculpteurs. Il faut tenir compte que dans ce nombre entrent pour une très large part les artistes flamands et qu'on remonte jusqu'au milieu du XVe siècle, avant le duc Philippe le Hardi.

Maintenant, un mot sur les principaux d'entre eux pour mieux faire comprendre la continuité des écoles provinciales, ce qui permet de constater notre art national et sa succession non interrompue.

Le premier en date est *Jehan d'Orléens*, selon l'orthographe du temps ; il est surnommé le peintre pour le distinguer d'un homonyme taxé 20 s. p.; il habitait la rue de la Tabletterie, que Géraud n'indique pas dans son plan, quoiqu'elle existât alors, car elle est citée par Guillot. En 1313, il était mort, puisque la taille taxe à 15 s. p. « la fame à Jehan d'Orléens, peintre demeurant sur Saint-Nicolas-des-Chans. » Jehan d'Orléans, nommé en tête des Statuts de 1391, devait être son petit-fils et fils de Girart d'Orléans, peintre du roi Jean, dont nous devons dire un mot. Ce peintre, dans toute la force de l'âge et de son talent, était déjà célèbre et connu à la cour

(1343). Depuis, peintre et huissier de Charles, duc de Normandie, il fut chargé de la décoration du château du Vaudreuil (1355), on lui adjoignit comme compagnon Jehan Coste qui était dans l'intimité du roi Jean ; on leur attribue le portrait authentique de ce prince. On retrouve Girart en Angleterre (1356) où il accompagne le vaincu de Poitiers.

En 1349, le même Girart d'Orléans, peintre ymagier du duc de Normandie, fonde la chapelle de Sainte-Marguerite dans l'église du Saint-Sépulcre. Au mois de décembre 1348, le roi Philippe VI avait amorti 20 livres de rente que ce peintre devait consacrer à la dotation de cette chapelle. En 1394, on trouve parmi les directeurs du Saint-Sépulcre de Jérusalem dans cette paroisse, un Jehan Coste. Est-ce notre peintre, compagnon du précédent dans les travaux du Vaudreuil ? Ce qui le ferait croire, c'est que cette église possédait une confrérie des peintres, depuis du *Voult* de Lucques, et une autre des sculpteurs (Lebeuf, éd. Cocheris, II. 235 et 242). En 1379, Girart était mort, car on lisait dans l'Inventaire du Saint-Sépulcre à Paris : « Item en la dessus dite chapelle a une autre fondation fondée d'une chapellenie que fonda feu maistre Girart d'Orléens, paintre du roy, chargée en iiij messes la sepmaine. » Ce qui suppose que le fondateur était riche (A. A. Monteil, *Hist. des Français*, etc. LX).

Peintre et varlet de chambre du roy avant 1365, Jehan II d'Orléans fut chargé par Charles V de décorer la salle de parade au Louvre. En 1371, il peignit « le bers (berceau) de Jehan M^r^, fils de France (Jean sans Peur). » En 1377, il était chargé de travaux au château de Saint-Germain ; précédemment (1365) il avait décoré le « palais de la reine à l'hostel Saint-Pol. » En 1408, on le voit recevoir une pension du roi et solliciter la survivance de son titre en faveur de son fils François qui est accepté *loco patris sui*, dont on connaît l'existence, grâce à cet acte ; on ne sait rien autre de sa vie.

Pendant que ce peintre, qui semble avoir débuté jeune, brillait à la cour, s'élevait une étoile qu'il craignait de voir l'éclipser, si on en juge par sa retraite. C'est Colart, Colin ou Nicolas de Laon, le troisième sur la liste des Statuts de 1391 ; ses commencements sont obscurs ; patronné sans doute par Louis d'Orléans, son suzerain, il fut produit par ce prince à la cour de Charles VI. Il est très souvent fait mention de lui dans les comptes de l'époque. Ne pouvant le faire nommer varlet de chambre (l'avantage de ce titre de cour était d'être sans fonctions déterminées, parce que la faveur du prince comme les qualités du titulaire changeaient complétement le caractère de cette charge toujours très enviée), parce qu'il n'y avait pas alors de vacance, le roi le plaça en cette qualité auprès de son frère, le duc de Touraine (depuis d'Orléans), il y resta jusqu'à la mort de ce prince (1407). Il fut honoré du même titre et affecté simultanément au service de la reine Isabeau de Bavière. En 1397 il peignait la célèbre *Librairie du duc d'Orléans* dans l'hôtel de la Poterne-Saint-Pol. En 1398, il achevait un portrait du

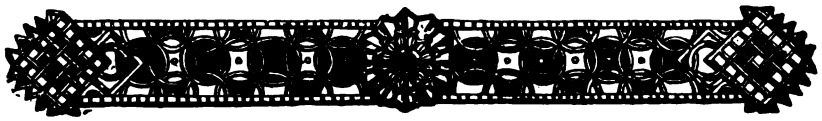
roi saint Louis et de son neveu saint Louis, évêque de Toulouse, ce dernier nous paraît être le tableau du Louvre dont il est parlé plus haut ; il eut aussi une grande part à l'ornementation de la chapelle d'Orléans aux Célestins de Paris (1396). Dans ses travaux de la Librairie d'Orléans, comme il appert par des reçus où se trouvent son sceau et sa signature, il eut pour compagnons quatre peintres que MM. Champollion Figeac (les Ducs d'Orléans) et Leroux de Lincy (Bibliothèque de Charles d'Orléans à Blois), nomment *Jehan de Saint-Éloy, Perrin de Dijon*, *Colin de la Fontaine* et *Copin de Gant*, que M. de Laborde rectifie ainsi : Jehan de Saint-Cloy, Peirin de Dijon, Colin de la Fontaine et Copin *Grant-Dent*, avouant toutefois que l'écriture assez difficile de la pièce excuse l'erreur du copiste. Le docte académicien s'est trompé également : le nom du premier de ces artistes est très certainement Jehan de *Saint-Cloud* que la *Taille de* 1292 écrit indifféremment Saint-Cloot, Saint-Clooust, Saint-Cloout et Saint-Clooult, comme elle appelle Cloétier, Cloutier, Clooutier l'artisan qui fabriquait les *clouts*. Cette rectification, qui ne change rien au fond de l'acte, a pour résultat de restituer un artiste à une localité voisine de Paris, Parisien lui-même par son séjour et ses travaux d'art.

De tous les artistes nommés dans les *Statuts* de 1391 on ne retrouve que Girart de Beaumeteau, cité par M. de Laborde et Guillaume Loiseau, qui travaillait à la chapelle d'Orléans aux Célestins ; c'était pourtant parmi ces « maîtres peintres faisant la plus grande et la plus saine partie dudit métier, » que nous avions pensé trouver l'artiste qui avait peint la fresque du charnier des Innocents, LA DANCE MACABRE. Restaient deux noms entre lesquels, vu leur notoriété et la nature de leurs travaux, nous avions hésité à nous décider ; de nouvelles recherches nous ont amené à écarter Colart de Laon qui, par son âge, sa position, son talent, paraissait remplir toutes les conditions; mais, à partir de 1404, on ne le trouve plus mentionné dans les actes, il mourut probablement vers cette époque, victime sans doute d'une de ces épidémies si fréquentes alors, ou de la guerre civile, peut-être aussi se retira-t-il dans son pays pour y jouir en paix du fruit de ses travaux après le meurtre du duc d'Orléans (1407); mais n'abusons pas de l'hypothèse. Comme Jehan II d'Orléans avait fait liquider sa retraite en 1408, nous perdions tout espoir de trouver le nom désiré, lorsqu'un document découvert par M. de Girardot dans les archives du Cher vint jeter un jour inattendu sur la question. Les comptes du chapitre de Bourges mentionnent à l'année 1423 plusieurs « paiements fais à Jehan d'Orléans peintre, pour avoir peint l'horloge de la cathédrale. Le lundi après le dimanche Oculi (27 février), ij écus ; le mercredi 6 juin, xvj écus ; le 26 octobre, xj écus d'or. » Enfin, un acte capitulaire du 23 juillet 1426 est ainsi conçu : « *In eodem capitulo fuit ordonnatum quod dns cantor loquatur cum* PETRO *Aurelianensi, quod si vult habere unum universarium com-*

mune pro xxiiij *scutis quos sibi debentur pro pictura dicti horologii quod domini fieri fecerunt.* » MM. de Raynal (*Hist. du Berry*) et de Girardot (*Artistes de la ville de Bourges*) ne voient dans le prénom de l'artiste qu'une faute du copiste : en effet, ce marché fut accepté, la quittance existe revêtue de la signature : *Jehan d'Orléans.* En 1408, remarque M. de Girardot, Jean d'Orléans avait trente-cinq ans de service ; en 1426, il en aurait eu cinquante-cinq, ce qui n'est pas impossible. Est-ce le même homme ou son fils ? M. Herluison, dans ses *Artistes orléanais,* a fait cette confusion ; le premier aurait pu l'éviter, puisqu'il avait sous les yeux la renonciation de Jehan en faveur de *François*, son fils (1408). Mais ce qui nous semble décisif, c'est un détail que nous apprend ce savant archéologue. En 1416, Jehan d'Orléans avait orné la chapelle provisoire où avait été déposé le corps du duc Jean de Berry à l'église des Augustins de Paris. Puis il avait été envoyé à Bourges en toute hâte, pour préparer la *Sainte-Chapelle* pour les obsèques de son fondateur. Il était donc attaché, sinon en titre, au moins comme ami, au duc de Berry, depuis sa démission ; ce serait donc d'après son vœu, et de concert avec Gerson, comme nous le montrerons plus tard, qu'il entreprit les cartons et peignit les parties principales de la *Dance macabre* qui a été exécutée en neuf mois environ ; or il avait des élèves, des *vallets*, son fils peut-être pour l'aider, et il pouvait peindre en 1424-25 la *Dance macabre*, puisque nous le retrouvons en 1426 le pinceau à la main devant le cadran de Bourges, qui existe encore, mais a subi plusieurs retouches. Notre conviction est que ce peintre est l'auteur de cette fresque célèbre, comme Colart de Laon est celui du tableau de la *Mort* à la chapelle d'Orléans aux Célestins avec cette légende : *Juvenes et senes rapio*, et le sculpteur Vlenton de la sculpture des *Trois Mors et des Trois Vifs* au portail des Innocents. Ces trois compositions sont corrélatives. En 1506, à Bourges, on trouve un peintre nommé Jehan d'Orléans ; était-il son petit-fils, ou son parent, ou seulement son homonyme ? Il serait le IIIe du nom.

Les premiers Valois, on l'a remarqué avant nous, furent de grands bâtisseurs ; les ducs de Bourgogne, au contraire, se contentaient de restaurer. Mais la réputation des *quatre seigneurs à fleur de lis* (les ducs d'Orléans, d'Anjou, de Berry et de Bourbon) était bien établie. Si le XIIIe siècle leur avait laissé peu d'édifices à construire, ils savaient les enrichir d'ornements, d'orfévrerie, de peintures, de livres. Charles V avait donné l'exemple. On lui doit le Louvre, la Bastille, Vincennes, Beauté, les Châtelets, l'enceinte de Paris, cette profusion de palais qui avaient nom les Tournelles, et l'Hôtel Saint-Pol. Malgré de récents désastres, l'architecture civile, comme l'architecture militaire, prend un grand essor. A son exemple, les grands feudataires, princes, pairs laïques et ecclésiastiques bâtissait des séjours, des hôtels, des palais : le duc de Berry, Bicêtre, les palais de Bourges et de Mehun, la Sainte-Chapelle de Bourges ; le duc d'Orléans, ses nom-

breux hôtels à Paris, sa Librairie de la Poterne-Saint-Pol, son château de Pierrefonds, chef-d'œuvre et résumé de l'art militaire de l'époque, élevait la chapelle de son nom aux Célestins, l'hôtel de la Reine. Ceux du roi de Sicile, de Savoisi, d'Orléans, de Nesle et de Bicêtre au duc de Berry, étaient décorés magnifiquement de tapis, de verrières, de librairies, d'orfévrerie, d'un monde de peintures et de statues. On admirait, au portail de Saint-Innocent : *les Trois Mors et les Trois Vifs ingigneusement entaillies et peints;* aux Célestins, les tombeaux des d'Orléans et le mausolée de la duchesse de Bedfort, dû au ciseau de Vlenton ; celui du roi René à Angers ; aux Chartreux de Dijon, ceux des ducs de Bourgogne, et surtout le chef-d'œuvre de Slutler, le tombeau de Jean sans Peur ; à Bourges, celui de Jean de Berry, qui avait réuni dans sa sainte chapelle un luxe inouï, dont le détail rappelle les *Contes des Mille et une Nuits :* notre époque mesquine et vaniteuse est confondue de tant de prodigalités, où la réalité surpasse le rêve de l'imagination. Que d'artistes exigeaient toutes ces merveilles ! Comment les improviser selon les besoins du moment ? Mieux vaut être de bonne foi : reconnaître que, pendant les premiers siècles du moyen âge, les beaux-arts ont sommeillé ; qu'ils se sont conservés, à l'ombre du cloître dans les monastères, par les miniaturistes, comme les lettres, par les copistes ; mais qu'ayant repris leur essor avec le XIIIe siècle, ils ont repris leur rang, se sont perpétués par la tradition dans des écoles qu'on peut appeler provinciales, et se sont éteints avec la renaissance, sous l'inspiration naturaliste païenne et étrangère. Nous croyons l'avoir suffisamment démontré.



III

LOUIS II, DUC D'ORLÉANS

ET

LES CÉLESTINS DE PARIS

Un manuscrit de la bibliothèque de la Ville de Paris, (G. 3530), brûlé dans les incendies de la Commune, contenait la pièce suivante qui mérite d'être connue. Elle était intitulée :

Parallèles sur les meurtres des ducs d'Orléans et de Bourgogne.

« Si jamais prince a ressenti les effets de la justice divine qui menace « l'homicide de la même mort qu'il fera mourir les autres, ça été Jean, « duc de Bourgogne, comte de Flandres et d'Artois, car, comme il avait « fait tuer en trahison et de guet apens, le duc d'Orléans, frère du roy, « par une ambition déréglée d'usurper le gouvernement de l'État, le fils « du même roy le fit mettre à mort, 1419.

« Le premier coup que le duc d'Orléans reçut, fut d'une hache, duquel « le poing luy fut tranché et le premier coup que reçut le duc de Bour- « gogne fut aussi d'une hache qui lui avala le menton. Le corps du duc « d'Orléans percé de plusieurs coups demeura étendu sur le pavé de Paris ; « et celuy du Bourguignon sur le pont de Montereau-Faut-Yonne ; mais « ses obsèques furent différentes du duc d'Orléans dont je viens de parler ; « car ayant perdu avec la vie tout son équipage et tous ses joyaux, son « corps fut dépouillé de ses habits, excepté son pourpoint ensanglanté et « ses bottes, et après avoir ainsi demeuré sur le pavé jusqu'à minuit qu'on « le porta sur une table, dans un moulin proche du pont, fut le matin « enterré en ce misérable état en l'église de Notre-Dame, devant l'autel

« de Saint-Louis, sans nul convoy, ny autre service, excepté douze « messes qu'on y fit dire pour le repos de son âme. La fin de ce prince « ambitieux fut à la vérité digne de sa vie, comme sa vie méritait une « telle fin ; car en punition de son parricide commis en la personne du duc « d'Orléans, Dieu ne permit pas que sa postérité masculine passât la « deuxième génération parce qu'elle finit en Charles, fils de Philippe, son « fils, comme aussi celle du Dauphin, qui avait fait tuer le Bourguignon, « prit fin en la seconde génération, sçavoir en la personne de son petit-fils « Charles VIII, de sorte que par un juste jugement de Dieu, Louis XII et « François Ier issus de Louis, duc d'Orléans, succédèrent à la couronne « de France et à la Bourgogne. »

Ce passage curieux prouve la reconnaissance des Célestins pour leur bienfaiteur ; à deux siècles de distance, il est bon de le constater à notre époque qui ne se pique ni d'attachement aux personnes, ni de fidélité aux principes politiques. Les contemporains sont unanimes pour déplorer l'assassinat du duc d'Orléans, ce qui montre qu'à part l'atrocité de l'action, il y entrait de l'intérêt pour la victime, ce qui suppose qu'il le méritait par ses qualités personnelles : c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire du prince, qui n'était pas sans défauts sans doute, mais qui les rachetait par un mérite réel apprécié de tous ceux qui l'approchaient. Doué heureusement par la nature, généreux, enthousiaste, ami des arts et des lettres, comblé des dons de la fortune et gâté par son frère Charles VI, il eut les passions de son âge et de sa position. On peut lui reprocher une ambition bien atténuée par son amour des plaisirs; les envieux l'accusaient, de concert avec sa femme, Valentine de Milan, de vouloir faire dépérir son frère par incantation et magie : la postérité a fait justice de ces absurdes calomnies que rien ne venait corroborer.

L'atrocité de sa mort fit taire les préventions et montra combien il était aimé et son meurtrier haï. « La mort de la victime et celle du meurtrier, dit M. Douet d'Arq, furent deux sanglants éclairs qui sillonnèrent le « règne, d'ailleurs si sombre et si orageux, de Charles VI. Le premier, c'est « l'assassinat du duc d'Orléans, en 1407; le second, c'est celui de Jean « sans Peur, en 1419. » Remarquons avec lui que les détails de ces événements sont trop connus pour les reproduire ici ; constatons seulement les sentiments des contemporains.

« En celuy an 1407, le douzième jour du mois de novembre, Jean, duc de « Bourgogne, conduit d'esprit diabolique, remply de fausseté et trahi- « son, par une mauvaise pensée longuement gardée en son cœur, fit par « nuict guêter par mauvais traistres affectez à ce faire, le duc d'Orléans, « seul frère du Roy. » Perceval de Cagny, escuyer de Jean duc d'Alençon. *Chronique manuscrite des ducs d'Alençon.*

« 1406. Ensuite de quoy s'entremonstrèrent publiquement ennemis « les ducs d'Orléans et et Bourgogne pour les devises qu'ils faisaient por- « ter à leurs gens. » Anonyme. *Extrait chronologique de* 1400 *à* 1467.

On sait que le duc de Bourgogne avait pris les rabots et un fil à plomb pour emblème, par opposition aux bâtons noueux choisis par le duc d'Orléans : la devise du premier était *Je l'en uze*, celle du second : *Je l'envie et le tien*. La même chronique, à l'année 1407, rapporte : « Louis, duc d'Or- « léans, seul frère du roi de France, fut occis de nuict en la ville de Paris « par les gens du duc Jean de Bourgogne *de guets à pensé*, dont grands « maux et grandes divisions s'ensuivirent par tout le royaume de « France. »

Il existe un grand nombre de récits de ce funeste et si fatal événement. Le plus important et le plus authentique est celui que nous a laissé le greffier du parlement, récit écrit au moment même de l'événement et consigné sur les registres officiels par Nicolas de Baïes, « 23 *nov.* 1407. *Inhu-* « *maniter fuit trucidatus et interfectus Dominus Ludovicus Franciæ,* « *dux Aurelianensis et frater regis, multùm astutus est et magni in-* « *tellectûs, sed nimis in carnalibus lubricus, de nocte lectâ et per ducem* « *Burgundiæ aut suo præcepto, ut confessus est, in vico propè portam de* « Barbette. *Undè infinita mala processerunt quæ diù nimis durabunt.* » (*Arch. de l'Emp.* Reg. XIII du Conseil, côté X. 1479 fol. 2. v°). Il est à noter que le greffier a dessiné grossièrement à la marge une tête coupée et une épée.

L'intérêt qui s'attache toujours à la victime d'un crime horrible, surtout si c'est un prince, ne suffirait pas pour expliquer la sympathie des contemporains, si personnellement le duc d'Orléans, malgré ses défauts, et peut-être à cause de ses défauts, qui étaient ceux de son temps, n'avait pas été généralement aimé. Spirituel, aimable, généreux, mais plein de faste et d'orgueil, Louis, second fils de Charles V, naquit en 1371; sa naissance fut célébrée « par chants et sons mélodieux par toutes les églises; grant « feste fu entre les Barons et le peuple faisant grans feus par toutes les rues « de Paris en signe de solemnités et joye, » dit Christine de Pisan qui vante ses bonnes qualités, la rectitude de son jugement, sa bravoure, son affabilité, son éloquence. Peu de princes furent si bien doués des avantages extérieurs et comblés des dons de la fortune. Il eut en partage le duché de Touraine, il l'échangea et prit le titre de duc d'Orléans, sous lequel il est connu dans l'histoire, à la mort du titulaire en 1391; il devint comte de Valois et de Beaumont par accroissement d'apanage ; de Dreux, d'Angoulême et de Périgord par don de Charles VI; d'Asti en Italie et des Vertus en Champagne du chef de sa femme Valentine de Milan; de Blois et de Dunois par contrat de vente et payés « 200,000 francs d'or à Guy de Châtillon »; de Porcéan par acquisition de Jean de Châtillon; duc de

Luxembourg, par vente du roi Winceslas de Bohême ; duc de Berry et comte de Poitou, par résignation du duc de Berry, son oncle paternel ; Marie de Coucy lui céda la baronnie de Coucy, La Fère et Marle ; Gaulcher de Châtillon la châtellenie de La Fère-en-Tardenois. Charles VI, qui ne croyait jamais avoir assez fait pour prouver son affection à son frère bien-aimé, lui avait encore donné en supplément d'apanage les terres et seigneuries de Soissons, Ham, Pinon, Moncornet, Origny, et le vinage (droit sur le vin pressuré) de Laon, de Pise, avec toutes leurs dépendances, hôtels, châteaux, fermes, fours, etc. Par testament, il était héritier du duc de Berry dont les fils étaient morts.

A Paris ses biens n'étaient pas moins considérables. Ses *Comptes* nous fournissent de nombreux renseignements dont on ne s'est pas encore servi, tant pour la topographie de Paris, que pour l'histoire générale.

En première ligne il faut mettre l'*Hôtel d'Orléans en la rue de la Poterie, près Saint-Pol, à Paris*, qu'il avait acheté du chancelier Pierre de Giac, et qu'il paraît avoir surtout affectionné. Il fit faire de grands travaux d'aménagements à l'intérieur, il en fit refaire la viz (escalier), le dallage, les cheminées, l'étage supérieur, réparer la chapelle. *Claux le Loup* verrier y établit « des vitrages avec armes du roy et du duc bordées de couleurs. » Ces travaux durèrent plusieurs années ; le plus considérable fut l'installation de la célèbre *librairie* ou bibliothèque de ce prince artiste. « En 1397, *Colart de Laon*, paintre et varlet de chambre de M. S. le « duc d'Orléans, en son nom et ès noms de *Jehan de Saint-Cloud*, *Peirin* « *de Dijon, Colin de la Fontaine* et de *Copin de Grant Dent*, etc., confesse « avoir eu et receu de Jehan de la Chapelle la somme de 100 s. p. qui « deue leur estoit pour cause de plusieurs besoignes de leur mestier par « euls faictes en la librairie neuve, nouvellement faicte, en l'hostel dudit Sei- « gneur, assavoir à Paris, en la rue de la Poterie, près l'ostel Saint-Pol, à l'op- « posite de la rue des Fauconniers, » dont quittance. En 1399, Jehan de Saint-Cloud donne décharge « de 7 l. p. receues pour travaux faits dans ce même hôtel. »

Un acte du 22 décembre 1397 le définit ainsi : « L'Hôtel, cour et jardin « d'Orléans (auparavant de Giac), séant à Paris, en la rue de Jouy, tenant « d'une part aux murs anciens de la ville de Paris, aboutissant aux mai- « sons de Guillaume d'Orgemont et des *hoirs* de feu Pierre de Mori- « gny, nottaire du Châtelet de Paris et à l'*hôtel de la Nef* qui est en la « rue Saint-Antoine qu'il avait acquis dudit Pierre de Giac, auquel il « donna de plus en échange deux maisons séant en la rue Saint-Antoine ; « tenant à une allée qui va à la couture Sainte-Catherine et à la maison « de Jean Païen, écuyer. » A. Champollion-Figeac. *Louis et Charles d'Orléans.*

Puis venait son « hôtel séant en la grant rue Saint-Antoine, nommé

l'*Ostel des Tournelles*, qui paraît le même que le « petit hôtel de M. S. le duc séant devant la fontaine de Saint-Pol en la grant rue Saint-Anthoine. »

Jehan Godeschaut, dit le Roy, en était « garde » (1396) et Philippot Persant « jardinier des jardins » (1404). L'hôtel de Behaigne ou de Bohême qui faisait issue sur les murs de Paris par devers la rue des Garnelles (de Grenelle). » En 1395, Colart de Laon, paintre du roy et du duc d'Orléans, reçut « 70 francs d'or » pour les peintures faites en cet hôtel, appelé de Nesle au XIIIe siècle, possédé successivement par Blanche de Castille, Charles, comte de Valois (1296), Jean de Luxembourg, roi de Bohême (1327), dont il prit les noms de Behagne, Bahaigne, Behaine, Bohaigne, etc., synonymes alors de Bohême; en 1388 il appartenait au duc d'Orléans, depuis il devint l'hôtel de Soissons. Un certificat de « Rémond du Temple, sergent d'armes et maçon du roy » (1358), parle de « l'hôtel de M. S. le duc d'Orléans à Paris, en la rue de Nesle lèz la porte de Saint-Honoré. » Le duc d'Orléans se trouvait de fait paroissien de Saint-Eustache : il fit plusieurs fondations dans cette église et ne l'oublia pas dans son testament; non plus que Saint-Pol où il avait été baptisé. En 1420 on trouve la mention suivante : « As chanoines de l'église Saint-Honoré, à Paris, la somme de XVII l. 12 s. 6 d., pour une année de la rente que ladite église a droit de prendre à chascun an sur l'hostel de M. S. assis près ladite église Saint-Honoré, tenant d'une part au collége des Bons-Enfants, etc. » Il existait à Paris un autre hôtel de Nesle, qui n'a jamais changé de nom et était situé au faubourg Saint-Germain. Le duc de Berry l'habitait et y mourut en 1416. Tout proche, se trouvait un autre hostel ou séjour d'Orléans « assis en la ville de Paris, rue et paroisse Saint-André-des-Ars, « tenant d'une part à la rue des murs de la ville de Paris du cousté de « Saint-Germain-des-Prés et faisant le coing de la rue qui va de la rue « Saint-André-des-Ars aux Cordeliers, débutant par derrière à l'ostel de « Rouen (aujourd'hui par corruption cour de Rohan). » *Cartulaire de la Chambre des comptes de Blois* (9 *janvier* 1484).

Ce séjour paraît avoir été négligé, car en 1396 on trouve cette mention : « Julien le Viezmaire, roi des Ribaux de M. S. le duc d'Orléans, confesse « avoir eu et receu de Jehan Amyot, payeur des œuvres du Roy, N. S. la « somme de 2 frans d'or pour avoir fait widier plusieurs fiens et gravois « qui étaient en la court de l'hostel de M. d. S. à Paris près la porte Saint-« Germain-des-Prés. » Cet hôtel, totalement abandonné, tombait en ruines lorsqu'il fut cédé et loué à rentes à trois bourgeois de Paris, quelques années plus tard. Celui du bourg Saint-Marcel, acheté en 1386 par le duc de Berry, puis cédé l'année suivante à Isabeau de Bavière, qui le rétrocéda à son beau-frère, n'est pas moins célèbre. « En 1394 » on donne « à « Me Mahieu Regnault phisicien de M. d. S. XX fran pour convertir ès « réparacions des jardins de son hôtel de Saint-Marcel. » Ne serait-ce pas

l'idée première du Jardin botanique et du Jardin du Roi, tous deux fondés dans ce canton qui n'était pas alors le faubourg infect que nous connaissons, mais deux villages fleuris, formés de maisons de plaisance et séparés par la Bièvre qui l'animait.

Qu'on en juge. En décembre 1405, le duc « cède à Jehan de Montagu, « vidâme de *Laon*, grand maître de l'hôtel du roy, son hôtel sis à Saint-« Marcel en la rue aux Boulies, du costé devers Saint-Victor, par les « jardins duquel passe la rivière de Bièvre, tenant d'une part à la maison « du curé de Saint-Médart et à Guillaume de Chielle, et d'autre part au « long du chemin par où l'on va de la *Boucherie* dud. lieu de Saint-Marcel, « à Coppeaux et à la rue au Conte de Boulogne, aboutissant d'une part à la « rue Sans-Chief et à Guillaume Roichet, à quel hostel fut pièça à l'éves-« que de Beauvais, chancellier de France. » Nous trouvons dans un compte rendu de 1405 « Claux le Leu, verrier, demeurant à Paris, pour les ouvrages de l'hôtel dudit duc à Chailluiau (Chaillot), » qu'il avait acheté v mil frans au sir de *Coucy*, on l'appelait hôtel de Chaillau-lès-Paris. » Il avait encore un château à Asnières, près de Charles VI qui habitait Saint-Ouen. Les comptes font mention de dépenses pour ses châteaux de province : Château-Thierry, Crespy-en-Valois, Monceo-sur-Bièvre, en la comté de Blois, sans oublier Pierrefonds qu'il construisit entièrement. Dans une de ses ballades, Eustache Deschamps, huissier d'armes et messager en titre de Charles VI, dit :

Près d'un an que je suis messager
Et que toudis ay la boiste portée,
Lettres aussi, pour II cents frans.

aux appointements de deux cents francs par an, ce qui prouve que Louis XI n'a pas inventé, mais seulement étendu le service des postes. Ce poète, d'abord maître d'hôtel du duc d'Orléans, puis son écuyer, enfin bailly de Crépy et Senlis, à raison xvi s. (1 franc) par jour, nous parle des châteaux de Cachan et de Boissy, sans autre indication, comme visités souvent par le duc d'Orléans qui y recevait ses amis, Boucicaut, dont il paya la rançon; Aubert de Cany son chambellan, etc., ce pouvait être Boissy-Saint-Léger : les Valois affectionnaient les bords de la Bièvre et les coteaux de la Seine, le duc de Berry résidait au château de Bicêtre, quand il quittait son séjour de Nesle.

Mais si le duc d'Orléans était puissamment riche, il était généreux à proportion, ses constructions, les œuvres d'art dont il les enrichissait, l'inventaire de ses meubles et bijoux, sont la preuve; on en peut fournir une dernière qui les résume toutes : son testament que M. le comte de Laborde (*Ducs de Bourgogne*, III, vii) appelle un modèle de philosophie chrétienne. Il date de 1403 (Arch. nat. K. 561), et non de 1407 comme l'affirme le P. Beurier dans son histoire des Célestins. Ce document a été imprimé plusieurs fois, il suffit d'en rappeler les principales dispositions

au point de vue artistique surtout et comme caractéristique de l'époque. Le testateur demande à Paris et à Orléans autant de cent messes comme il aura au moment de sa mort d'ans et d'âge. Remarquons ici que les aumônes furent également multipliées après la mort de Jean sans Peur, qui ambitieux, avare et défiant, conservait son argent pour le profit de ses rancunes personnelles. Louis XI a continué son type, il fut une exception dans sa lignée qui contrastait avec la prodigalité de Charles le Téméraire. Le duc Philippe le Bon éleva à la mémoire de son père, la victime du pont de Montereau, un splendide monument ouvragé de Claux Slutler et de ses élèves, dans la Chartreuse de Dijon, un des chefs-d'œuvre de l'époque. Le *Bon Duc* ne pouvait oublier son père dans ses largesses, lui qui, au dire d'un contemporain « quand aucun de ses serviteurs mourait, faisait secrè- « tement célébrer des messes pour leurs âmes, pour un baron 4 ou 500, « pour un chevalier 300, pour un gentilhomme 200, pour un valet 100, « pour le moindre valet ou gallopin 50. » Louis d'Orléans, qui partageait ces sentiments, voulut que ses proches portassent son deuil en noir et ses officiers en gris brun ou gris tané, il laissa pour cet objet une rente de « cent livres amorties ou 2,000 frans pour l'acheter. » Il fit des fondations à Orléans, Chartres, Paris, Cluny, Nogent-lès-Coucy, Coucy, à tous les couvents des Célestins de France, les dota de rentes, ornements et vases sacrés, le tout marqué à ses armes, avec mention à l'autel de la fondation.

Mais le plus avantagé fut le couvent des Célestins de Paris, sinon berceau, au moins chef-lieu de l'ordre en France, de fondation royale. Charles V en posa la première pierre et Charles VI donna à ce monastère une bourse de secrétaire d'État ; c'était donc pour le duc d'Orléans une tradition de famille de continuer l'œuvre de ses prédécesseurs ; il obéissait de plus aux sentiments pieux de son époque et aux souvenirs de son éducation première ; malgré les entraînements de l'âge et d'une cour dissolue, il revenait souvent aux Célestins. « Il jeûnait, veillait et priait « avec eux » nous apprend le P. Beurier organe de la tradition de son ordre, « il avait sa cellule qui se voit encore à présent (1634) où il se re- « tirait aux festes solennelles pour assister à matines et vaquer à sa « conscience. Il voulut être enseveli en habit de célestin, pour être après « inhumé en sa royale chapelle d'Orléans qu'il avait fait bâtir à ce sujet. » L'histoire conteste ce passage de l'épître dédicatoire du naïf religieux qui, en parlant de la première pierre de ce monument, composa ce paranymphe en style prétentieux ;

Il la posa lui-même, et ses dévotes larmes
Qui ne trahissaient point la gloire de ses armes,
L'arrosèrent d'un petit flus,
Qui se mêlant avec le plâtre
Semblait presque imprimer un respect idolâtre
A la grossièreté de cet être perclus.

Malgré ce style précieux, il faut remarquer comme correctif de ces vers, que le duc d'Orléans, à la suite de cette funeste *Mascarade des Sauvages* (1392) qui ébranla la raison de Charles VI et faillit lui coûter la vie, qu'elle enleva à quatre seigneurs, dans son hôtel de Saint-Marcel, où il n'avait fait que suivre les traditions et les goûts de son temps (voir Bibliophile français. VI. 30. *Danse à la torche*), résolut en expiation de faire une fondation pieuse, acheta un terrain *libre* auprès de l'église des Célestins, privilégiée de sa famille. Le 18 novembre 1393 seulement fut passé un « acte de transport et d'amortissement fait au proffit du duc d'Orléans d'une « place qu'ils (les Célestins) lui ont vendue joignant l'église des d. Céles- « tins pour y construire une belle et notable chappelle et un cimetière. » (Bibl. nat. Inv. 174). Cette chapelle, le Saint-Denis de la branche cadette des Valois, renfermait au temps du P. Du Breul, « onze effigies de rois et ducs avec inscription. » C'était un véritable musée dont Millin nous a donné incomplétement la description et les dessins et dont Alex. Lenoir nous a conservé une partie dans son Musée des monuments français. La destination de cette chapelle avait été dans la pensée du fondateur d'être expiatoire, ses proches et ses amis qui lui survécurent la lui conservèrent, mais n'anticipons pas. Au moyen âge, saint Michel préside au jugement dernier, les cimetières sont sous sa protection, souvent on y trouve une chapelle sous son vocable. La chapelle d'Orléans aux Célestins était attenante à un cimetière, elle devait rappeler le souvenir de plusieurs seigneurs morts accidentellement, une quittance de Guillemin Loyseau du 1er mars 1393 en fournit une nouvelle preuve.

« *Guillemin Loyseau*, paintre, confesse avoir eu et receu de Jehan Gillon, « clerc, païeur des œuvres de la chapelle que présentement Monsieur « d'Orléans fait faire jouxte l'église des Célestins de Paris, la somme de « xxxvj frans d'or, qu'il disait lui estre due, c'est assavoir : pour avoir « paint l'escu et timbre des armes de mondit sieur le duc qui est au « front de la dicte chapelle, ensemble les trois clefs d'icelle chapelle, et « livré l'or et l'azur qu'il lui a convenu, dont, par marchié à lui faict, il « doit avoir la somme de xxx frans ; et pour avoir paint le *Saint-Michiel* « en forme de bannière qui est sur la croupe d'icelle chapelle et la ban- « nière des armes de mondit sieur qui est sur la tournelle, ou viz de la- « dicte chapelle et aussi le Saint-Michiel de pierre qui est sur ledit timbre « vj frans d'or. » Ainsi au portail de la chapelle les armes d'Orléans et pour timbre un Saint-Michel sculpté, extérieurement encore Saint-Michel peint sur la croupe (abside) vers le cimetière, l'intention du fondateur est évidemment de consacrer l'édifice à l'Ange de la mort.

Guillaume Loyseau est cité dans les statuts de 1391. Pour le payer de ses travaux « Loys, fils de roy de France, duc d'Orléans, mande à son amé et féal trésorier Jehan Poulain » de délivrer des fonds à Jehan Gillon sus-

nommé. Rien ne fut épargné pour rendre ce monument digne de son fondateur : « Guillaume Deschamps, libraire et relieur de livres pour avoir relié neuf comptes de Jehan Gillon, commis de la recette et dépense pour la chappelle que M. S. d'Orléans a fait faire en l'église des Célestins de Paris viij s. p. » (1395). Les vitraux étaient renommés : « Sachent tuit « que nous le prieur et couvent des Célestins de Paris confessons avoir eu « et receu de très excellent et puissant prince M. S. le duc d'Orléans la « somme de 30 frans d'or pour tourner et convertir en une verrière qui sera « mize et assize en l'église des religieux Célestins, qui de présent se fait en « la ville d'Amiens. Le jour de la Tiephaine l'an MCCCIIII xx et xvij. » En 1399, le duc fit mettre une image d'albâtre au portail du chapitre : « la Présentation Notre-Dame » et fit don de divers ornements à l'église ; son orfèvre, Alain de Compains, orfèvre et ciseleur renommé, établi à Paris, exécuta pour la chapelle du duc un calice, des burettes en argent doré et un porte-paix dont la valeur artistique dépassait de beaucoup la matière. Parmi les artistes en renom qui décorèrent cet édifice on trouve cité un peintre du nom de Perreinet, que M. de Laborde propose de lire Perrin de Dijon, mais qui est plutôt Pierre Remiot, peintre et enlumineur qui « confesse avoir receu cent solz parisis pour avoir enluminé et *cadelé?* « à ymages d'or et de fines couleurs, un tableau ou quel est transcripte la « bulle de nostre Saint Père le Pape, des pardons et indulgences donnés « aux oyans messes en icelle chapelle. » (1396). Colart de Laon, le peintre ordinaire du duc, y travailla aussi cette même année, mais il ne paraît pas y avoir participé d'une manière proportionnée à son talent et à sa position. On peut néanmoins citer deux pièces de lui qui ont rapport à notre sujet. Le premier est une quittance ou acte (15 avril 1396) par lequel « Colart de Laon peintre et varlet de chambre du roy reconnaît « avoir reçu de Jehan Gillon, clerc, païeur des œuvres de la chapelle que « le duc d'Orléans fait construire à côté de l'église des Célestins, 60 frans « restant de 100 frans d'or qui luy estoient dus pour peindre bien riche- « ment le tableau de bois qui est sur l'autel dudit duc aux Célestins. » Le second contient les conditions de l'engagement ; à cause de son importance, nous le citons *in extenso :*

« Je Colart de Laon, paintre et varlet de chambre du roy, notre sei- « gneur, confesse avoir fait marchié avec le chancelier de monseigneur « le duc d'Orléans de peindre un tableau de boys qui fait ciel et dossier « sur l'autel de la chappelle que nagaires a fait faire et édifier costé « l'église des Célestins de Paris ledit monseigneur le duc, c'est assavoir ; « ou dossier un crucifiement, Notre-Dame et Saint Jehan, l'une de fin « azur et l'autre de fin pourpre, et ou ciel amont, une Trinité et le champ « d'or ; tout ce que dit est le plus richement et notablement que faire se

« pourra. Et ycelui tableau promet rendre parfait et assouvy de mon « mestier dedans la Saint-Remy prouchain venant, fourni la somme de cent « frans d'or, que l'on me sera tenu païer la besoigne parfaite. Sur laquelle « somme de cent frans, je confesse avoir eu et receu de Jehan Gillon, clerc « et païeur des œuvres de ladite chappelle, la somme de quarante frans « d'or sur ycelle besoigne, de laquelle je me tien pour bien content et « enquicte mondit seigneur le duc, ledit païeur et tous autres. En tes- « moing de ce j'ay scellée ceste cédule de mon scel et signé de mon saing « manuel; qui fut faicte l'an mil ccc iiij^{xx} et seize, le xxixe jour de may.

« Signé : Colart de Laon. »

Le sceau brisé devait porter un aigle aux ailes éployées; cette pièce qui provient du cabinet généalogique de la bibliothèque Richelieu, a été citée plusieurs fois d'après M. de Laborde (*Ducs de Bourgogne*, III., p. 118), mais n'a été reproduite en entier que dans la bibliothèque de l'École des chartes. (Cf. notice sur Ern. de Fréville par Leroux de Lincy. T. XXVI).

La gravure placée en tête de cet article nous amène à parler d'un monument qui décorait la chapelle d'Orléans, mais dont il n'est pas fait mention dans les comptes et que Millin ne décrit et ne cite même pas; le P. Beurier qu'il a suivi ne parle pas de cette peinture; du temps de Sauval elle était presque effacée (II. 721); n'existait-elle donc plus au moment où il publia son livre (1634), c'est impossible à admettre, M. Albert Lenoir l'ayant dessinée en 1834, mais elle était effacée, détériorée, on en faisait peu de cas; il est bon de remarquer qu'en cette même année on détruisait le charnier de la Féronnerie et avec lui la fresque de la Dance Macabre, dont personne ne songeait à prendre le calque, dont on ignorait presque l'existence; c'était une vieillerie du genre gothique indigne d'attirer l'attention des contemporains de Mignard; heureusement pour la fresque de la chapelle d'Orléans et pour la postérité qu'elle avait été copiée à cette époque par un collectionneur qui semblait, comme les bénédictins, prévoir les désastres du siècle suivant, les uns et les autres rassemblaient les documents écrits, manuscrits ou figures qui sont pour nous l'histoire du passé, nous avons nommé Gaignières..

Ce tableau a son histoire particulière et une importance capitale par l'influence qu'il a eue sur l'art et la littérature au moment de son apparition. Rencontrant le nom de Colart de Laon dans la quittance des travaux de la librairie du duc d'Orléans citée plus haut, M. de Laborde (*Ducs de Bourgogne*, III, ix) fait cette remarque :

« Dans l'un des seize volumes de la collection Gaignières, qui ont été « s'égarer à Oxford, dans la Bibliothèque Bodléienne, on trouve sous la « rubrique : TOMBEAUX DES PRINCES ET PRINCESSES DU SANG ROYAL DE FRANCE, « un dessin représentant la Mort qui frappe de son trait un personnage à

« genoux. Un pommier s'élève entre les deux figures et une banderolle « porte ces mots :

« JUVENES AC SENES RAPIO. »

« La légende du dessin s'exprime ainsi : *Cette peinture est contre le « mur de droite de l'autel, dans la chapelle d'Orléans, dans l'église des « Célestins de Paris.* C'est probablement une des peintures de Colart de « Laon (voyez ce nom dans la table). » La notoriété de l'artiste a induit en erreur le docte académicien, car les nos 5702 et 5708, où il est parlé du peintre et que nous avons reproduits plus haut sous la date du 15 avril et du 29 mai 1396, ne mentionnent qu'un *tableau de bois* formant *ciel et dossier* (retable) sur l'autel, et les autres comptes ne parlant d'aucunes peintures ou fresques exécutées par Colart dans cette chapelle, nous ne croyons donc pas qu'on soit autorisé à la lui attribuer ; de plus, on ne trouve aucune trace de ses travaux à partir de 1404 ou 1405, et ce tableau étant postérieur à cette date, comme nous le dirons plus loin, il n'y a nulle raison d'en gratifier un absent, quand nous pouvons en trouver l'auteur. Le P. Beurier parle d'une faux tenue par la Mort ; Millin qui le copie dit naturellement la même chose. Cette contradiction apparente n'a pas grande importance au fond, si elle ne changeait l'attitude du sujet ; car peu importe que la Mort ait une épée, un trait, une lance ou une faux, l'allégorie est toujours la même. Remarquons que si ce squelette n'est pas, anatomiquement parlant, d'une rigoureuse exactitude, il est bien drapé et ses mouvements bien compris; pour un *barbouilleur*, comme dirait M. Berriat Saint-Prix, ce n'est pas trop mal. L'attitude du second personnage exprime bien ses sentiments : il est à genoux sur un coussin orné de glands ; la figure est celle d'un jeune homme (le duc avait trente-six ans lorsqu'il fut assassiné) ; son air est résigné ; il semble faire à Dieu le sacrifice de sa vie ; le pommier symbolique rappelle que la mort est le fruit du péché originel. Son costume est riche. Dessus ses vêtements, il porte l'habit de Célestin et « l'étoille blanche ou mantel (le camail) sur les épaules, » selon les statuts de l'ordre de l'Etoile dont le duc de Berry, qui faisait partie de la première promotion (1352), était un des seuls survivants ; mais ses manchettes de dentelles, son collet droit, évasé du haut, bordé de fourrures et agrémenté de croisettes, ses manches doublées d'hermines, sa ceinture et le bas de sa houppelande rehaussées de bordures de martre (Millin, *Ant. nationales*, I, 119), indiquent que ce n'est pas un simple gentilhomme ; la chaussure est modeste. La Mort semble s'excuser d'être obligée de frapper, mais elle est impitoyable; elle enlève jeunes et vieux. La banderolle qui est l'expression de son action sort de sa bouche et s'enroule autour de l'arbre qui causa la chute d'Adam.

La gravure qui accompagne cet article est empruntée au magnifique

ouvrage de M. Albert Lenoir, la *Statistique monumentale de Paris*. Elle donne une seconde inscription qui date de 1504, elle est placée dans l'angle du tableau : LOUIS, DUC D'ORLÉANS, AÏEUL DU ROY LOUIS DOUZIÈME, dont ne parle pas la copie d'Oxford ou tout au moins M. de Laborde. Le texte de la *Statistique* ne dit pas si elle est puisée à la même source ; il y aurait intérêt à le savoir, on connaît l'exactitude de son auteur, artiste et archéologue ; cependant pour les détails il a pu y avoir des inexactitudes, qui sont le fait du graveur, nous en citerions d'autres qui prouvent que la surveillance ne saurait être trop rigoureuse, car les fautes qui se glissent peuvent induire en erreur ceux qui étudient ; en tout cas, l'auteur en endosse la responsabilité. Le fond, dans le dessin, reproduit très fidèlement, n'indique pas si dans l'original il y avait une couleur uniforme, de l'or, ce qui est peu probable, vu la sévérité du sujet, ou un paysage, peut-être un treillis, le graveur a représenté les assises de la pierre et les jointures ; or, pour peindre à fresque, on a dû mettre un enduit et sous le glacis on ne peut soupçonner la matière ; il est plus probable qu'en s'écaillant, la peinture a laissé voir les assises que M. Albert Lenoir a reproduites exactement. Simple question de détail, aussi l'avons-nous supprimé, les personnages seuls étant importants ; néanmoins si l'on voulait reproduire ce dessin en chromolithographie, on serait embarrassé faute d'indications : existent-elles sur la copie des estampes dans l'original de la bibliothèque Bodléienne ? La Bibliothèque nationale ne le possède pas dans la copie qui en a été faite récemment ; c'est une lacune. Le texte de la *Statistique* rapporte la légende que la tradition conservait parmi les Célestins et donne pour date à cette peinture le XVIe siècle ; c'est une erreur, nous la croyons antérieure d'un siècle, mais elle a pu être rafraîchie, et l'a été certainement sous Louis XII, lorsque ce prince éleva à son aïeul, au milieu de la chapelle d'Orléans, un grand tombeau en marbre, reproduit par Millin (ch. III, et p. 119), et par la *Statistique* (pl. VI). Ainsi s'expliquerait naturellement la seconde inscription. Abordons la légende. On sait que Louis d'Orléans aimait à se retirer aux Célestins ; une nuit qu'il se rendait à matines, il eut une apparition dans le dortoir, la Mort armée d'une faux lui disait : *Juvenes ac senes rapio*. Il eut la même vision en dormant ; ayant consulté à ce sujet le V. P. Guillaume du Fer, prieur, il se disposa à mourir et se réconcilia avec le duc de Bourgogne qui communia même avec lui, aux *Blancs-Manteaux de Paris*. Trois jours après, le 23 novembre 1407, il était assailli par dix-huit assassins et massacré avec Jacob de Merre, son domestique allemand, qui voulait lui faire un rempart de son corps et qui fut enterré à ses pieds aux Célestins. Ceci est une histoire inventée après coup, mais les légendes éclairent l'histoire et l'expliquent, parce que toute légende a pour point de départ un fait vrai, dénaturé par l'imagination populaire ; le devoir de la critique est, à l'aide de preuves, de rétablir la vérité du fait mal interprété. En

réalité, le duc d'Orléans avait entièrement libellé de sa main son testament, le 19 octobre 1403, quatre ans auparavant, par les conseils du prieur des Célestins ; les événements prouvèrent que cette précaution n'était pas inutile. M. Albert Lenoir reproduit (pl. V, et décrit p. 176) les objets d'art suivants : « Le chapiteau gravé au milieu de la planche était un de ceux « qui ornaient les arcades de la chapelle d'Orléans, et dans l'épaisseur d'une « de ces arcades, on retrouvait des traces de peinture à moitié effacées dont « l'indication vague est donnée à gauche de la planche. On y voyait l'écu « fleurdelisé de la famille d'Orléans, au-dessus était un portrait surmonté « d'une inscription et d'une étoile. Dans la principale moulure creuse de « l'arcade étaient tracées, au milieu de feuillages, une tête de saint nimbée, « des croix et des initiales gothiques, dont un L isolé au milieu d'un fleu- « ron, et qui peut faire admettre que cette décoration datait de la fonda- « tion de la chapelle par Louis d'Orléans. » C'est selon nous un fait incontestable, il est plus difficile de décider de qui sont les peintures, de Guillaume Loyseau ou de Pierre Remiot. L'étoile à six raies rappelle l'ordre de ce nom, fondé par le roi Jean.

Par qui, comment et pourquoi fut exécutée cette peinture ? Notre conviction est qu'elle fut exécutée entre les *deux sanglants éclairs qui sillonnèrent le triste règne de Charles VI, au lendemain du meurtre de Louis d'Orléans* (Douet-d'Arq ; *Annuaire-Bulletin de la Soc. de l'Histoire de France* 1864, 6). A défaut de Colart de Laon, peintre ordinaire de ce prince, nous n'hésitons pas à l'attribuer à Jehan d'Orléans, le peintre du Roy, le favori du duc de Berry. Godefroi, dans ses notes sur l'histoire de Charles VI, nous apprend ce que Jean, duc de Berry, « fit de son vivant en « mémoire de la mort de Louys, duc d'Orléans, son neveu..... *sculpter* « *au portail des Innocents, le principal cimetière de Paris*, « *le Dit des* « *trois Morts et des trois Vifs.* » Du Breul complète le renseignement, en nous donnant une date à remarquer : *1408*. Fortoul a vu dans cette composition un ressouvenir des fresques du Campo Santo de Pise, vantées par le roi de Sicile au duc de Berry, et que ce prince, incertain, hésita longtemps à faire exécuter ; mais qui se décida à les faire traduire par un artiste français à l'occasion de la mort de Louis d'Orléans. Le coup, en effet, était rude et imprévu ; il avait perdu ses frères, tous ses enfants mâles, le roi, son neveu, était en démence, son dernier neveu et son héritier, jeune et plein de santé, lui était enlevé inopinément, cela a dû lui suggérer cette pensée amère que la mort enlève jeunes et vieux. Il dut se dire qu'il lui devait de plus une réparation, lui qui, apprenant le crime de la bouche de l'assassin, l'avait laissé tranquillement s'éloigner et s'était contenté de verser de stériles larmes sur ce deuil de famille, quand son devoir était de faire arrêter et juger le coupable. De là à une réparation il n'y a qu'un pas ; il voulut qu'elle fût solennelle, authentique : et, de

concert avec ses conseillers et les amis du prince, il résolut d'en perpétuer le souvenir ; il fit exécuter ce tableau par son ami le peintre Jean d'Orléans, dirigé par Gerson, le chancelier de Paris, qui soutenait alors les droits de la veuve et de l'orphelin. De plus, il voulut remplir une volonté expresse du défunt en le faisant représenter vêtu de l'habit de Célestin, comme il l'avait recommandé instamment par son testament, ce que les circonstances ne permirent pas d'exécuter à la lettre. Regardez cette composition, voyez si vous trouvez une objection sérieuse à ces déductions, et si vous n'avez pas l'esprit prévenu, dites si, à première vue, elle ne rappelle pas la Dance macabre, si elle n'en est pas le point de départ, l'idée mère, mais l'idée mûrie pendant dix-huit ans et qui viendra se traduire et se développer sous les charniers des Innocents, comme un *mirouer salutaire pour toutes gens*, un perpétuel enseignement que la Mort nivelle toutes les conditions et enlève jeunes et vieux : *Juvenes ac senes rapio.*

Singulier caractère que celui de ce prince, qui résume à lui seul les qualités et les défauts des Valois : ami des arts et du luxe, protecteur des lettres, prodigue et avare, distribuant aujourd'hui ses trésors et les retirant le lendemain, indécis et faible, voulant le bien et laissant faire le mal, n'ayant que des vertus négatives, il encourut la haine de ses contemporains, un peu moins craint que Jean sans Peur, un peu plus détesté, il a été jugé sévèrement de nos jours pour le bien qu'il eût pu faire, pour le mal qu'il n'a pas empêché. « Prince avide et ambitieux, l'histoire ne peut oublier ses « fautes politiques qu'en songeant qu'il était courageux, ami des lettres et « protecteur des artistes. La beauté des livres de sa bibliothèque et les « peintures qu'il avait fait exécuter dans son château de Bicêtre lui feront « toujours honneur. Il était gouverné par Jacques Thésart, son valet de « chambre, comme le comte de Blois, par Sohier, son valet de chambre, le « duc d'Orléans, par Jehan Poulain, son trésorier, et Charles VI, par Jean « de Montagu, fils d'un notaire. » (Tarbé; *Poésies inédites d'Eustache Deschamps.*) Le portrait suivant est encore moins flatté. « Nature vani- « teuse et sensuelle, avide de jouissances, un peu grossière, à en juger par « le type lourd et grossier de son visage, et qui n'était relevée et anoblie « que par un amour extrême pour les arts. Grand seigneur dominé par ses « valets, bon homme au fond, mais de cette bonté que tout le monde « exploite, très dévot, mais ne comprenant guère que le côté extérieur et « pompeux, il fut soixante ans possesseur du Berry. » (L. de Raynal ; *Histoire du Berry*, I.)

Avant de quitter les Célestins, il nous souvient d'un passage d'un contemporain, Guillebert de Metz, qui, aux Innocents, a pu admirer les *paintures notables de la Dance macabre*, et a rencontré « aux Célestins paradis « et enfer en painture, avec autres pourtraitures de noble euvre en ung

« cuer à part. Item devant le cuer de l'église a ung autel où est painte une « ymage de Nostre Dame de souveraine maitrise. »

M. Leroux de Lincy, son savant éditeur, remarque que Millin ne dit rien de l'image Notre-Dame et qu'il ne trouve nulle mention de la peinture du Paradis et de l'Enfer. « Le cuer à part » doit être la chapelle d'Orléans, et « les peintures » celles relatées plus haut. La peinture du Paradis et de l'Enfer, signalée par Guillebert de Metz, nous a rappelé un passage de la *Prière à la Vierge :*

Femme je suis povrette et ancienne,
Ne riens ne sçay; oncques lettre ne leuz;
Au moustier voy, dont suis parroissienne,
Paradis painct, où sont harpes et luz,
Et ung Enfer où damnez sont boullus :
L'ung me faict paour; l'autre joie et liesse :
La joye avoir fais-moy, haulte déesse;
A qui pecheurs doivent tous recourir,
Comblez de foy, sans faincte ne paresse :
En ceste foy, je vueil vivre et mourir.

En composant ces vers, Villon avait-il en pensée ou sous les yeux la peinture des Célestins ? Ce n'est pas impossible.

IV

LE CHANCELIER GERSON

POÈTE

SON ŒUVRE

ERSON poète! Ceci peut étonner au premier abord : on ne le connaît guère que comme chancelier de l'Eglise et Université de Paris, théologien et auteur de l'*Imitation*. Si on mesurait le talent à l'importance de l'œuvre, il faudrait lui dénier tous droits à ce titre ; car elle ne renferme pas 22,000 vers comme celle de Jean de Meung, ni 20,000 comme le mystère d'Orléans, ni même 80,000 vers comme les poésies d'Eustache Deschamps, son contemporain; elles ne figurent seulement pas dans les cinq volumes in-folio d'Ellies du Pin. Son bagage poétique se compose de quelques centaines de vers, dont une pièce principale, qui a eu une grande influence sur son époque et dont nous retrouverons les traces. Esprit encyclopédique, comme l'éducation de ce temps, Gerson s'est occupé de poésie à ses heures, dans un but moral et nullement par amour-propre; sa modestie, ce n'est pas le défaut des poètes, lui faisait attacher peu d'importance à ses ouvrages en général, à ceux-ci en particulier; leur caractère sérieux a servi à conserver l'œuvre au détriment de l'auteur ; des pièces légères lui auraient assuré la réputation dans le public de son temps, et il serait arrivé jusqu'à nous sur les ailes de la Renommée. Ici, nous n'avons pas à juger le poète, mais à parler de son ouvrage, ce que nous ferons plus loin en détail. C'est un aspect inconnu de cet esprit profond qui se révèle à nous ; la rime a été un moyen d'action dont il s'est servi pour toucher ses

contemporains, et ses vers, passés à l'état de proverbes, se rencontrent dans le discours sans qu'on s'en doute ; si cette forme d'enseignement est à juste titre appelée la Sagesse des nations, il faut reconnaître que Gerson fut un de ses oracles ; on trouve Gerson mêlé à toutes les grandes questions de son temps ; il intervient après Christine de Pisan pour les droits de la morale contre les partisans de Jean de Meung, continuateur du roman de la Rose (1402) ; souvent il essaya de concilier les partis qui déchirèrent la France à cette époque ; surnommé de son temps le docteur *très chrétien* ou *évangélique,* une des lumières de l'Église de France avec Pierre d'Ailly et Nicolas de Clémangis, il fut acclamé au concile de Constance et jouit de la préséance sur les ambassadeurs des rois ; il y est appelé : « Excellent homme, Jean de Gerson, chancelier de l'Eglise de Paris, professeur de la sacrée théologie, ambassadeur du roy de France. » *Acta, Sess.* XXII. Là, il continua son œuvre : la pacification de l'Église et la cessation du schisme. Jamais les droits de la reconnaissance ne lui firent oublier ceux de l'humanité et de la justice ; les gens ignares et vicieux, les financiers, sangsues du peuple, les hommes vendus à l'étranger, furent seuls ses adversaires ; leur inimitié lui fait honneur ; un des hommes les plus éclairés de son siècle, il demanda de justes réformes sans provoquer l'insurrection, et appuya les plaintes du peuple, en condamnant les révoltes. Pour soutenir la société, il brava les foudres des grands et la colère du peuple.

Il le fit bien paraître dans une occasion solennelle. Après le meurtre du duc d'Orléans, au nom de la morale et de la société, il attaqua et poursuivit la doctrine du tyrannicide ou de l'assassinat politique qui, des discussions de l'école, menaçait de passer dans le domaine des faits et de la pratique. Cette opinion n'a donc pas été inventée par les jésuites ni à leur profit, elle avait ses partisans au moyen âge ; aujourd'hui elle n'a plus qu'un intérêt de curiosité. Non content de la poursuivre dans le conseil des rois, comme « contraire à la Religion et à la Politique, » le chancelier la fit condamner par le concile de Constance contre Jean Petit, qui vint défendre cette thèse qu'il préconisait depuis plusieurs années.

Jean Charlier, dit Gerson, de Gerson, ou Jarson et Garson, substitua le nom de son pays à son nom patronymique, selon l'usage de son temps, comme encore aujourd'hui les religieux ; Wiclef, Clémangis, Jean Huss et Jean de Brogny portaient également le nom du lieu de leur naissance ; au siècle suivant, les lettrés *grécisèrent* le leur.

Élève de l'illustre chancelier de l'Université, Pierre d'Ailly, ses brillantes études lui assurèrent de grands protecteurs ; des bancs de l'école il passa dans la chaire de professeur. Le duc Philippe le Hardy le nomma son aumônier. Dans les preuves de l'*Histoire de Bourgogne,* par l'abbé de Salles, on trouve parmi les officiers de ce prince : « Me Jean Jarçon, docteur en théologie, premier aumônier du duc, 200 fr. de pension. » *Compte de Josset*

de Halle, 1393, fol. 36. Le duc lui donne 80 fr. pour une robe. *Compte de Pierre de Montbertault, 1394, fol. 33.* Pareille gratification lui fut renouvelée. *Compte de Jean d'Epaulette, 1400.* Ces textes, bien qu'imprimés, n'ont jamais été remarqués.

Entré au collége de Navarre à quatorze ans comme étudiant, il était dix ans plus tard simple bachelier et docteur en 1392 ; aumônier du duc de Bourgogne, il fut nommé chancelier de l'Eglise et Université de Paris, cette puissance moitié laïque, moitié religieuse, qui jouait alors un grand rôle dans la société politique ; il succédait à Pierre d'Ailly, son maître et son ami, successivement évêque du Puy (1395) et de Cambrai (1396). Il fut nommé pendant ce temps chanoine de Liége, doyen de la cathédrale de Saint-Donat, à Bruges, par le duc de Bourgogne ; on lui contesta ce titre. Il poursuivit un procès à cette occasion ; d'Ailly lui écrivait à ce sujet (1400) de ne pas abandonner ses droits : *certa viriliter*. De retour à Paris, il accepta la cure de Saint-Jean-en-Grève, exerçant les fonctions curiales et se livrant avec succès à la prédication, ce qui ne lui faisait pas négliger ses devoirs de chancelier de l'Université. C'est au milieu de ces préoccupations que le surprit le triste événement de la rue Barbette (1407). Attaché aux ducs de Bourgogne par la reconnaissance, il laissa éclater sa douleur de Français, de chrétien, de prêtre, rompant en visière avec les flatteurs de Jean sans Peur, surtout avec son âme damnée, le cordelier Jean Petit, conseiller du duc au Parlement de Paris. *Comptes de Jean de Prelly, 1405 et 1407.* Irrité de voir l'opposition du chancelier qu'il devait croire au moins condamné au silence par les bienfaits de sa famille, le duc Jean, sans se mettre en cause, le rendit suspect au peuple, et dans une émeute (1411) qui devait le débarrasser d'un contradicteur, ce prince cauteleux fit piller et brûler son hôtel de Saint-Jean-en-Grève ; mais averti à temps, le chancelier put se retirer derrière les solides murailles de Notre-Dame ; de là il pouvait voir brûler son logis par ceux qu'il avait défendus. Le bras de la Seine n'était pas assez large pour empêcher d'arriver jusqu'à lui les cris de la populace ameutée. Il resta deux mois dans cet asile. Avec plus de vérité que le vieux Caton, il eût pu s'écrier en remontant à la cause de l'orage :

Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni.

Un poète de nos jours a placé dans le même lieu, presque à la même époque, une scène analogue. Son héros, un prêtre, un prince de la science, lui aussi, abrité par ces épaisses murailles, sectateur d'une science trompeuse, qui ne l'a pas mis à l'abri des orages des passions, n'a su trouver au fond de son creuset que le doute et la *fatalité*. Combien la réalité l'emporte sur l'imagination ! Maître de lui-même, notre Gerson, plein de mansuétude, ne trouvait que des pensées de charité et de pardon pour ses

persécuteurs dont il déplorait l'aveuglement. Profitant d'une accalmie, il quitta la ville où il n'était plus en sûreté ; l'année suivante (1412), mourait son contradicteur, Jean Petit, dont le concile de Constance proscrivait plus tard les funestes doctrines. Fidèle à ses principes, nous retrouvons un instant Gerson à Paris ; la date est à noter, le 5 janvier 1415 ; à la faveur d'une trêve, il put prononcer à Notre-Dame l'oraison funèbre du duc Louis d'Orléans, puis il reprit le chemin de l'exil ; réfugié en Autriche, il ne quitta cette terre hospitalière que pour venir se reposer, après le meurtre de l'implacable duc de Bourgogne, à l'ombre du cloître des Célestins de Lyon, auprès de Jean Gerson, *frère du chancelier*, dit un manuscrit des Célestins, à l'Arsenal. A une époque de troubles et de défaillances politiques, Gerson est un caractère, une noble figure ; nous avons cru devoir esquisser sa vie à grands traits pour mieux faire comprendre ce qui va suivre et montrer sa part dans l'idée et l'exécution de la Dance macabre. On peut aujourd'hui contester les titres et les mérites littéraires de Gerson, son nom vivra tant qu'en France le patriotisme, le courage, l'esprit seront en honneur. S'il fut persécuté, il fut aussi apprécié de son vivant : « A maistre Jehan Jarson, chancelier de Notre-Dame de Paris et à Girart « Machet, chanoine d'icelle église, docteurs en théologie, auxquels M. le « régent-dauphin, par ses lettres en date du 25 janvier 1459, a donné, « savoir : audit Jarson, 200 fr., et audit Machet, 100 fr., tant en considéra- « tion des bons et grands services qu'ils lui ont dès longtemps faits comme « pour leur ayder à supporter les pertes et dommages en quoy ils sont en- « courus dernièrement en la ville de Paris par la rébellion advenue en « icelle. » *Chambre des Comptes. Extrait du deuxième compte de Guill. Charier* (1420). G. Machet devint confesseur du régent (Charles VII) et évêque de Castres ; il fut enterré aux Célestins (1446). On l'a faussement appelé Manchet. *Cf. Lebeuf., Edit. Cocheris, III, 462.* En 1500, on réimprimait un sermon prêché à Saint-Germain-l'Auxerrois par feu, digne de louange et bonne mémoire, maistre Jehan de Gerson. » Entouré de la vénération publique, ce grand homme fut inhumé dans la modeste église des Célestins de Lyon. Le cartulaire de Notre-Dame de Paris, à la date du 12 juillet 1429, fait mémoire de son décès en ces termes : « *Item, obiit, toto orbe christiano notus, Johannes Gerson, cancellarius et concanonicus noster sacerdos.* » Ce fut sa seule oraison funèbre ; ne vaut-elle pas le plus long discours ?

Nous avons indiqué la part qu'eurent à la création de la Dance macabre le duc de Berry et le peintre Jehan II d'Orléans ; celle de Gerson est encore plus patente. A lui appartient probablement l'idée : celle de l'expiation ; il réveilla de son assoupissement le vieil oncle de la victime et provoqua sa réhabilitation. Si nous ne nous faisons illusion, sur ses instances, fut sculpté *le dit des trois mors et des vifz* au portail des Innocents, en même temps

que peinte aux Célestins la moralité de la Mort frappant *jeunes et vieux*. Que l'on suppose cette fresque due au pinceau de Colart de Laon, ou de Jehan d'Orléans, peu importe. Dans ce dernier cas, elle s'explique encore plus naturellement par le séjour de Gerson à Paris en 1415. Alors l'idée première exécutée par l'un ou par l'autre aurait reçu tout le développement qu'elle comportait.

Aucun des auteurs qui ont disserté sur la Dance macabre n'a songé à utiliser comme un argument le texte de Gerson, pas plus que s'il n'eût jamais existé ; celui de Guillebert de Metz n'était pas encore édité ; mais ses contemporains avaient les strophes sous les yeux, et les nôtres, comme eux, avaient la copie de Guyot Marchant. Le premier, M. Paul Lacroix a signalé, dans le catalogue de la Bibliothèque Saint-Victor (voir nos *Charniers des églises de Paris : SS. Innocents*), les vers du chancelier de l'Université de Paris. Le manuscrit Clairambault nous a servi à contrôler ce témoignage; nous avons voulu remonter plus haut et rechercher si dans les *Librairies* de l'époque nous ne trouverions pas un texte contemporain ; celles du duc de Berry, non plus que celles de Charles d'Orléans, à Blois, ne nous ont rien fourni et ne le pouvaient pas. On n'avait sans doute pas, eu égard aux malheurs des temps, eu le loisir de prendre une copie de cet ouvrage ; celle des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, renfermait le manuscrit de Guillebert de Metz, qui parle de la Dance, mais ni du peintre, ni du poète, qui n'était plus en faveur. La Bibliothèque des ducs de Bourbon, à Moulins, saisie sous François Ier (1525), porte sous le numéro 197 : la Dance macabray (*sic*) à la main, en pappier, couverte en parchemin. Celle de Bruges, *Barrois*, *Bibliothèque protypographique* ou *Librairie des fils du Roi Jean. Paris*, *in-4°*, *1830*, décrit ainsi le numéro 1396 : Ung petit livret en papier, couvert en parchemin blanc, escript parti en latin, en prose et en françois en rime, intitulé au dos : « *Liber continens mirabilia, abrégié de croniques, la Dansse macabrée*, quemenchant ou second feuillet, *moult grand signiffiance*, et ou dernier, *or mettra ses mans à l'oreille.* » *Librairie de Bourgogne* (*1467*), *d'après les archives de l'ancienne cour des comptes de Lille, en 1827*. L'inventaire de la Bibliothèque du Roy par Gille Mallet (1373) ne contient que le dit des trois mors et des trois vifs. Le catalogue Hænel cite deux Dances macabres, l'une sous le numéro 767, à Bruxelles, in-4°, qui paraît être une reproduction de la peinture et des vers analogue au manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds Colbert, qui a appartenu à la famille Rochefort-Bruille, dont la signature se trouve à la fin du volume ; l'autre, à Lille, E, i, est intitulé : Dance macabre en vers. Ce manuscrit est le plus correct.

Puis viennent les éditions imprimées qui ne nous intéressent que fort peu, la première exceptée.

M. Aimé Champollion (*Magasin encyclopédique*, *VI*, *1811*) a donné la

description de l'exemplaire unique de la première édition de la Dance macabre et la généalogie, si on peut s'exprimer ainsi, des réimpressions de cet ouvrage. La première compte dix-sept gravures (28 septembre 1485); la seconde (7 juin 1486), avec de nouveaux personnages, renferme de plus *les trois mors fifs*; la troisième (7 juillet 1486) donne pour la première fois la Dance des femmes, etc.; en 1491, parut le même ouvrage avec des sentences latines; avant 1500, on imprima toutes ces pièces in-folio (s. d.); in-4°, à Genève (1503); à Paris, in-8° (1589).

Le manuscrit des œuvres de Gerson, provenant du fonds Saint-Victor *Bibl. nat., fr. 14,904*), ne contient que le texte de la Dance macabre.

L'ouvrage commence par l'*Acteur*, suivi des personnages :

Le Pape. L'Empereur. Le Cardinal. Le Roy. Le Patriarche. Le Connestable. L'Archevesque. Le Chevalier. L'Evêque. L'Ecuyer. L'Abbé. Le Bailly. Le Maître. Le Bourgeois. Le Chanoine. Le Marchant. Le Chartreux. Le Sergent. Le Moine. L'Usurier. Le Médecin. L'Amoureux. L'Advocat. Le Ménestrel. Le Curé. Le Laboureur. Le Cordelier. L'Enfant. Le Clerc. L'Hermite. Il se termine par *Ung Roy mort.*

Ce manuscrit n'est pas, croyons-nous, un original, c'est une copie de la seconde moitié du quinzième siècle; il s'y trouve des fautes de transcription, des négligences, et même une strophe entière oubliée; ces réserves faites, on peut y voir la reproduction des vers des Innocents ou peut-être même du texte original de Gerson. En tout cas, c'est une pièce de la même provenance que l'édition de la Dance macabre de 1485, puisque le nombre des personnages de l'une correspond au nombre des huitains de l'autre. Le mort accompagne chaque sujet, double dans chaque planche, ce qui fait bien par page deux morts et deux vifs, comme gravures, et quatre huitains, plus l'Acteur et le Roy mort, soit dix-sept gravures que renferme le manuscrit de Grenoble, et soixante-huit strophes pour les dix-sept illustrations.

Le nom des personnages est le même, comme aussi l'ordre dans lequel ils sont placés; le Chartreux et le Sergent sont remplacés dans l'édition augmentée de 1486 par le Légat et le Duc; le maître s'appellera depuis l'Astrologien, parce qu'on n'a pas compris la pensée de l'auteur. Chaque page figure une arcade, séparée en deux par la clef de voûte; chaque mort conduit un membre du clergé, auquel correspond un personnage civil, en commençant par les plus élevés. A partir de 1486 on a interverti l'ordre primitif, croyant mieux faire; on a ajouté de nouveaux personnages qui ne se relient pas aux précédents; on a mis un orchestre de quatre morts et on a introduit le Légat et le Duc, le Maître d'école accompagné de son élève et l'Homme d'armes, le Promoteur et le Geôlier, le Pèlerin et le Berger, le Hallebardier et le Sot; pour grossir le livre, on a fait de l'arbitraire. L'interpolation, au point de vue artistique, est aussi flagrante; l'imitation est

grossière; le dessin est plus heurté ; on le sent malgré la naïveté de l'exécution et les négligences. Originairement, la Dance, qui n'était pas un exercice chorégraphique, ne comptait pas de musiciens et se terminait par le Clerc et l'Hermite; aussi, derrière ce dernier, le peintre avait placé un troisième mort ; le nouvel éditeur ne s'en est pas douté ; il mit ensuite le Hallebardier et le Mort, dont le dessin est une vraie caricature.

Frappé de ces différences de rédaction, nous nous sommes demandé quelle avait pu être la pensée du poète ; nous ne nous flattons pas de l'avoir pénétrée, au moins croyons-nous l'avoir entrevue, pour la première série, celle du clergé ; l'autre nous paraît plus obscure et peut-être n'a-t-elle qu'un intérêt de *conférence,* comme on disait aux quinzième et seizième siècles, de parallélisme. En plaçant ces divers sujets, en commençant par les plus dignes et parallèlement, on trouve les dignitaires de l'Eglise : Pape, Cardinal, Patriarche, Archevêque, Evêque et Abbé crossé ; n'y aurait-il pas là un ressouvenir du Concile de Constance. Puis, vient le Maistre ; quand on eut ajouté le Maître d'école, on y substitua le titre d'Astrologien, parce que le mot astrologie se trouve dans le texte. Nous préférons y voir Gerson, qui, modestement, n'a pas voulu se nommer, mais qui est pour nous la personnification du chancelier de l'Université, cette puissance moitié laïque, moitié religieuse, l'*Alma Mater* de nos pères, c'est le Maître ès arts, le Docteur par excellence, comme plus bas, le Médecin, l'Avocat, le Curé personnifieront les trois autres facultés. Le Chanoine pourrait encore être Gerson, chanoine de Paris et de Liége, comme le Chartreux et le Moine représenteraient ses frères religieux, appelés à une plus grande perfection. On peut se demander pourquoi vient ensuite un Cordelier, de préférence à tout autre religieux, Carme, Dominicain, Mathurin, etc. ; l'intention de l'auteur ne serait-elle pas celle-ci ? ses vers comme la peinture sont une prédication destinée à arriver à l'intelligence par les yeux et les oreilles ; après s'être adressé aux puissants de la terre et à ses frères, et s'être appliqué à lui-même ses enseignements, il semble saisi d'un remords ; il n'a eu qu'un adversaire dont il a poursuivi les doctrines, c'est son frère en Jésus-Christ, c'est un religieux, un membre de l'Université, il ne peut le laisser dans l'impénitence finale, il lui adresse un nouvel avertissement, il exerce à son égard le précepte de la correction fraternelle ; il lui dit par la bouche de la Mort :

Souvent aves preschié de mort !

Et le Cordelier répond :

Des mesfaits fault payer l'amende.

Si le sens du premier vers est « souvent vous prêchiez sur la mort, » ne pourrait-on pas y voir une allusion aux doctrines du tyrannicide et l'expliquer

par : Souvent avez presché en faveur de la mort ? La réplique du coupable serait un aveu de sa faute. Quoi qu'on en pense, pour nous, ce Cordelier, c'est Jean Petit, l'apologiste du crime de la rue Vieille-du-Temple. Enfin, vient le Clerc, qui est là par opposition au Pape, comme l'Enfant au Roi, ce qu'il y a de plus humble et de plus élevé dans la vie et la société. Au point de vue anatomique, les figures de la Mort ne sont pas irréprochables ; mais au point de vue de la convenance, elles ne laissent rien à désirer ; les attitudes sont variées et mouvementées, sans être fausses et exagérées, comme dans les figures ajoutées ; il n'est pas jusqu'aux détails qui n'offrent des différences bien sensibles ; il y a là toute une flore que la gravure sur bois, alors dans l'enfance de l'art, a eu de la peine à rendre, et qui est exagérée ; mais qui, dans la peinture, devait produire un très bel effet, si on en juge par une Dance macabre sur vélin que possède la Bibliothèque nationale. Quant aux costumes, ils sont d'une grande exactitude, bien compris et bien posés, les draperies élégantes.

Les attributs de la Mort sont également variés : elle porte la croix et la crosse des hauts dignitaires de l'Église par une ironique révérence ; une fois une bêche ou une pelle. Pour le médecin, la camarde a l'attention de se draper, elle craint de l'effrayer, lui qui devrait la connaître ; elle ne lui montre que son visage, le haut de l'épaule, pendant qu'au travers d'un vase il considère son urine ; quatre fois elle est armée d'une faux, cinq fois d'une lance, comme dans la peinture des Célestins, sur laquelle elle s'appuie comme sur un bâton. La strophe de l'enfant finit par ce vers :

Aussi tost meurt jeune que vieulx.

qui rappelle le *Juvenes ac senes rapio* du tableau de la chapelle d'Orléans. Observons que chaque huitain se termine par une espèce d'apophthegme ou moralité, dont quelques-uns sont passés en proverbe :

Qui trop embrasse peu estraint.

dit le marchand ; et l'amoureux :

Petite pluie abat grand vent.

Les lamentations du *Curé et du Laboureur* :

A toute peine est deu salaire,

pourraient bien avoir inspiré au *Bonhomme* plusieurs de ses fables : *Le Curé et le Mort ; la Mort et le Bûcheron ; la Mort et le Mourant ; la Mort et le Malheureux.*

On pourrait multiplier ces remarques et citations intéressantes. De la Dance macabre on peut dire surtout : on connaît le nom, pas la chose. On en a fait nombre d'imitations, il en existe de peu connues qui sont curieu-

ses à plus d'un titre : « Parmi les merveilles de la peinture on citera, quel qu'en soit l'auteur, les deux tableaux de saint Bertin (à Saint-Omer), et plus particulièrement les deux scènes de la vie du saint, qui se détachent sur un fond de cloître, dont les *murs ornés de peintures*, représentent une délicieuse *danse des morts*. Un élégant page, conduit par un frère cicerone, admire attentivement cette décoration et on l'admire avec lui. » *La Borde. Les Ducs de Bourgogne*, II. XLV.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de la Dance des femmes qui est bien postérieure et n'a jamais été peinte aux Innocents, nous n'en avons jamais trouvé trace et ne pouvons comprendre où elle eût pu être placée. Ce qu'on a dit des additions de personnages dans la grande Dance macabre s'applique avec bien plus de raison sous le point de vue artistique. M. Aimé Champollion a constaté son apparition à la date du 7 juillet 1486. Dans *le Bibliophile français* (I. 1868), M. Miot Frochot en a donné le texte et les figures dans son introduction, il explique par la *désespérance* le succès de cette composition, il veut bien y reconnaître « une idée toute chrétienne, mais qui n'avait que l'avantage de ne pas servir grandement la cause de la patrie. » M. Champfleury l'ayant réfuté avec esprit (II. 1869) nous renvoyons à son article. L'idée de la Mort est un sentiment éminemment chrétien, les anciens évitant d'en rappeler le souvenir ne nous en ont laissé que peu de représentations. Si « dans ce triste quinzième siècle, âge de fer et de sang » cette idée de la mort dramatisant l'égalité des conditions a eu tant de vogue, c'est que ce funèbre sujet était moral, consolant et religieux, nous avons constaté ailleurs (voir nos *Charniers des églises de Paris. Introduction*), une recrudescence de ce sentiment chrétien, le respect pour les morts sans pouvoir en expliquer l'occasion prochaine. Si l'idée exprimée par la Dance macabre n'eût pas répondu à un besoin de l'époque, à un sentiment naturel, comment expliquer l'immense vogue de cette composition, sa reproduction dans les pays voisins de la France, surtout sa vulgarisation par l'imprimerie qui en vomit des milliers d'exemplaires et permit de le mettre entre les mains de tous, de l'enfant pour lequel il était un enseignement, du vieillard auquel il servait d'avertissement, de consolation à tous les hommes auxquels il disait d'espérer une vie meilleure. Nos aïeux étaient-ils moins délicats que nous? on peut en douter; avaient-ils les nerfs moins sensibles? c'est probable; toujours est-il que ces représentations ne les choquaient pas. A la satire des vices peints et sculptés au treizième siècle en allégories délicates sur le portail de nos églises et jusque sur les stalles du sanctuaire, avait succédé, au quatorzième, des représentations d'une rudesse qui sentait la brutalité ; au quinzième elle change de forme, les diverses conditions de la vie sont en présence de la mort; au seizième, l'idée se modifiera, la ronde sera menée par la Folie : qu'importe la forme, si l'enseignement s'en détache et s'il produit des fruits. D'ailleurs il ne fau-

drait pas croire que le quinzième siècle vit naître et s'éteindre cette composition populaire de la Dance macabre, dans le *Don Quichotte* on trouve un chapitre intitulé : *les Cortès de la Mort*. Dans le centre de la France, on a constaté une coutume qui subsistait encore au commencement de ce siècle. Le jour des Cendres on exposait sur la cheminée de la cuisine, un tableau composé d'autant de lettres qu'il y de jours dans le Carême, et chaque soir on en effaçait une, nous la reproduisons d'après un ouvrage peu connu.

MORS
IMPERAT
REGIBUS
MAXIMIS
MINIMIS
DENIQUE
OMNIBUS.

Chaque ligne équivaut à une semaine. *Mors* représente les quatre derniers jours après le mardi-gras. Cf. Juge. *Changements survenus dans les mœurs des habitants de Limoges depuis une cinquantaine d'années. Limoges*, 1817.

Pour rendre ce travail complet, et il le sera un jour, il faut l'espérer, nous aurions désiré donner la bibliographie littéraire et iconographique de la Dance macabre, une carte indicative des localités qui en possédaient de peintes et au dessous du texte restitué de Gerson, la suite des trente-sept sujets, comme ils étaient peints sous les charniers des Innocents, mais pour ce dernier point il faudrait le crayon si exact de M. Albert Lenoir, ou celui si archéologique de M. Viollet-le-Duc, qui a déjà traité ce sujet dans les *Voyages pittoresques de l'ancienne France* en illustrant le texte de la Picardie et les monuments d'Amiens, si nous ne nous trompons. C'est notre désir et notre espérance.

[ii]

LA

Dance Macabre

composée par

Maistre Jehan Gerson

1425

Paris

Léon Willem, éditeur

m d ccc lxxv.

NOTA. — Les manuscrits des œuvres de Gerson sont désignés par les lettres suivantes :
A. Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor de Paris, aujourd'hui au département des manuscrits, Bibl. nat. fonds latin 14904. — B. Idem., Ibid., fonds français 25550. — C. Bibliothèque des Frères prêcheurs de Lille, aujourd'hui à la Bibliothèque publique de cette ville. Pour la ponctuation on a suivi la publication de MM. Leroux de Lincy et Tisserand, les *Historiens de Paris* (Paris, imp. imp., 1857), qui ont eu l'original à leur disposition.

[1] Les deux distiques suivants n'avaient pu trouver place dans les tableaux, ils sont reproduits ici d'après les Mss. A. B.

Discite vos choream cuncti qui cernitis istam
Quantum prosit honos, gaudia, divicie,
Tales estis enim natura morie futuri
Quales in effigie mortua turba vocat.

[2] *Saige est celui qui bien se mire.* (Mss. A. B.)
Cilz est eureus qui bien sy mire. (Ms. C.)

[3] *Et notte na dance si sauvaige.* (Ms. C.)

[4] *Hélas! en peut veoir et penser.* (Ms. C.)

[5] *Avez vous peur quon ne vous fiere.* (Mss. A. B.)

[6] Les quatre vers et les six huitains suivants manquent dans le ms. B.

[7] *Vecy voz darains jours marchié.* (Ms. C.)

[8] *Ne faites ja cy residence.* (Ms. C.)

[9] *Qui sy rebelle il se decoit.* (Ms. C.)

[10] *Plus homme ne espoventerez*
Après moyne sans plus attendre. (Ms. C.)

[11] *Long temps à quen*, etc. Tous les manuscrits et imprimés donnent cette version fautive. Langlois (Danse des morts. II. 34.), propose de lire A CAEN. La phrase manque de verbe, le sens indique *à querre.*

[12] Ce huitain manque dans le ms. de Lille C.

[13] *Vous qui cy passez*, aux Charniers des Innocents. (Voir l'Introduction.)

[14] *Explicit la Dance macabre et à Dieu grâces.* (Ms. A.)
Explicit.
Deo gratias. (Ms. B.)
Explicit expliceat.
Ludere scriptor eat. (Ms. C.).

CHASCUN [1]

O creature ropsonnable
Qui désires vie éternelle
Tu as cy doctrine notable
Pour bien finer vie mortelle/
La dance macabre sappelle
Que chascun a danser apprant
A homme et femme est naturelle
Mort nespargne petit ne grant.

¶ En ce miroer chascun peut lire
Qui le convient ainsi dancer
Saige est celui qui bien si mire [2]
Le mort le vif fait avancer
Tu vois les plus grans commencer
Car il n'est nul que mort ne fiere
C'est piteuse chose y penser
Tout est forgié dune matière.

LE MORT

Vous qui vivez certainnement
Quoy quil tarde ainsi danceres
Mais quant/dieu le sect seulement
Aduisez comme vous feres
Dam pape/vous commenceres
Comme le plus digne seigneur
En ce point honore seres
Aux grans maistres est deu lonneur.

LE PAPE

Hé? faulz-il que la dance mainne
Le premier qui suis dieu en terre
Jay eu dignité souverainne
En leglise comme saint pierre :
Et comme autre mort me vient querre
Encor point morir ne cuidasse
Mais la mort a tous mainne guerre
Peu vault honneur qui si tost passe.

LE MORT

Et vous le non pareil du monde
Prince et seigneur grant emperiere
Laisser fault la pomme dor ronde
Armes/ceptre/timbre/baniere.
Je ne vous lairay pas derriere
Vous ne pouez plus seignorir
Jenmainne tout cest ma maniere
Les filz adam fault tous morir.

LEMPEREUR

Je ne scay devant qui iapelle
De la mort/quansi me demainne
Armer me fault de pic/de pelle
Et dun linseul ce mest grant painne.
Sur tous ay eu grandeur mondaine
Et morir me fault pour tout gage
Quest ce de ce mortel demaine
Les grans ne lont pas davantage.

LE MORT

Vous faites lesbay ce semble
Cardinal / sus legierement
Suivons les autres tous ensemble
Rien ny vault esbaissement.
Vous avez vescu haultement
Et en honneur a grant devis
Prenez en gre lesbatement
En grant honneur se pert ladvis.

LE CARDINAL

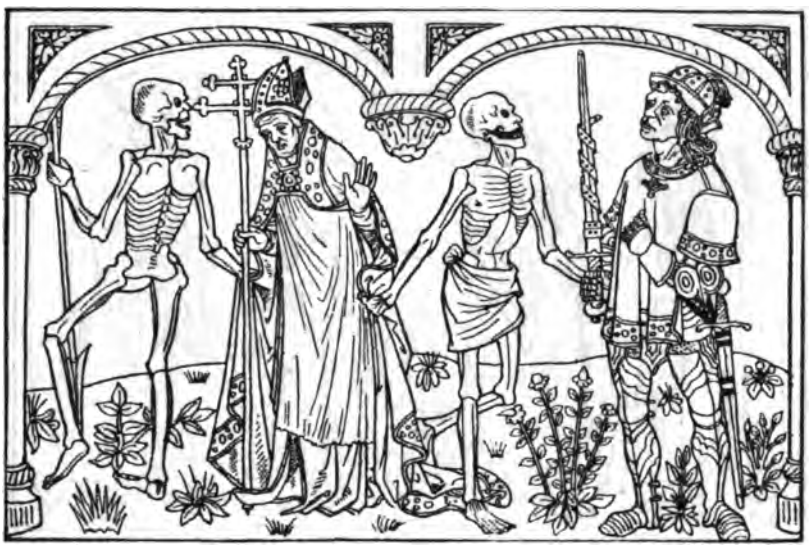
Jay bien cause de mesbair
Quant ie me voy de cy pres pris
La mort mest venue assaillir
Plus ne vestiray vert ne gris.
Chapeau rouge / robbe de pris
Me fault laisser a grant detresse
Je ne lavoye pas apris
Toute ioye fine en tristesse.

LE MORT

Venez noble roy couronne
Renomme de force et prouesse
Jadis fustez environne
De grant pompes / de grant noblesse
Mais maintenant toute hautesse
Lesserres / vous nestes pas seul
Peu aures de vostre richesse
Le plus riche na qun linseul.

LE ROY

Je nay point apris a danser
A danse et note se sauvaige [3]
Las on peut bien veoir et penser [4]
Que vault orgueil / force / lignaige.
Mort destruit tout / cest son usage
Aussi tost le grant que le mendre.
Qui moing se prise plus est sage
En la fin fault devenir cendre.



LE MORT

Patriarche pour basse chiere
Vous ne povez estre quitte
Vostre double crois quaves chiere
Ung aultre aura / cest equite.
Ne pensez plus a dignite
Ja ne seres pape de rome
Pour rendre compte este cite
Folle esperance decoit lomme.

LE PATRIARCHE

Je vois bien que mondain honneur
Ma deceu / pour dire le voir
Car mes ioyes atornent en doleur
Et que vault tant donneur avoir
Trop hault monter nest pas savoir.
Haulx estas gaitent gens sans nombre
Mais peu le veulent parcevoir
A hault monter le faiz encombre.

LE MORT

Cest de mon droit que ie vous mainne
A la dance / gent conestable
Le plus fors comme charlemaigne
Mort prent / cest chose veritable.
Rien ny vault chiere espoventable
De forte armeure en cest assault
Dun cop rabas le plus estable
Rien nest darmes quant mort assault

LE CONESTABLE

Javoye encor intencion
Dassaillir chasteau / forteresse
Et mener a subiection
En aquerant honneur / richesse.
Mais ie voy que toute processe
Mort met a bas / cest grant despit.
Tout luy est ung / doulceur / rudesse
Contre la mort na nul respit.

LE MORT

Que vous tires la teste arriere
Archevesque/tires vous pres
Aves paour quon ne vous fiere
Ne doubtez/vous venres apres.
Nest pas tousiours la mort empres
Tout homme suyvant coste a coste
Rendre convient debtes et prestz
Une fois fault compter a loste.

LARCHEVESQUE

Las/ie ne scay ou regarder
Tant suis par mort a grant destroit
Ou fuiray ie pour moy garder
Certes qui bien mort congnoistroit
Hors de raison iamais nistroit.
Plus ne gerray en chambre painte
Morir me convient cest le droit
Quant faire fault cest grant contrainte.

LE MORT

Vous qui entre les grans barons
Avez eu renom/chevalier
Obliez trompettes/clarons
Et me suives sans sommeillier.
Les dames solies resveillier
En faisant danser longue piece.
A aultre dance fault veillier
Ce que lun faict laultre despiece.

LE CHEVALIER

Or ay ie este autorise
En plusieurs fais et bien fame
Des grans et des petits prise
Avec ce des dames ame.
Ne oncques ne fus diffame
A la court de seigneux notable
Mais a ce cop suis tout pasme
Dessoubz le ciel na rien estable.

LE MORT

Tantost naurez vaillant ce pic
Des biens du monde et de nature
Evesque / de vous il est pic
Non ostant votre prelature.
Votre fait gist en aventure
De vos subgets fault rendre compte.
A chascun dieu fera droicture
Nest pas asseur que trop hault monte.

LEVESQUE

Le cueur ne me peult esioir
Des nouvelles que mort maporte
Dieu voulldra de tout compte oir
Cest ce que plus me desconforte.
Le monde ainsi peu me consoute
Qui tous a la fin desherite
Il retient tout / nul rien nemporte
Tout se passe fors le merite.

LE MORT

Avances vous gent escuier
Qui saves de dancer les tours
Lance porties et escu hier
Et hay vous finires vos iours
Il nest rien qui ne prengne cours
Dancez / et pensez de suir
Vous ne poves avoir secours
Il nest qui mort puisse fuir.

ESCUIER

Puisque mort me tient en ses lacs
Au moins que ie puisse un mot dire
Adieu deduis / adieu solas
Adieu dames / plus ne puis rire.
Pensez de lame / qui desire
Repos / ne vous chaille plus tant
Du corps qui tous les iours empire
Tous fault morir on ne sceet quant.

LE MORT

Abbé venez tost / vous fupez
Nayez ia la chiere esbaye
Il convient que la mort suivez
Combien que moult lavez haye.
Commandez a dieu labbaye
Qui gros et gras vous a nourry.
Cost pourrirez a peu daye
Le plus gras est premier pourry.

LABBE

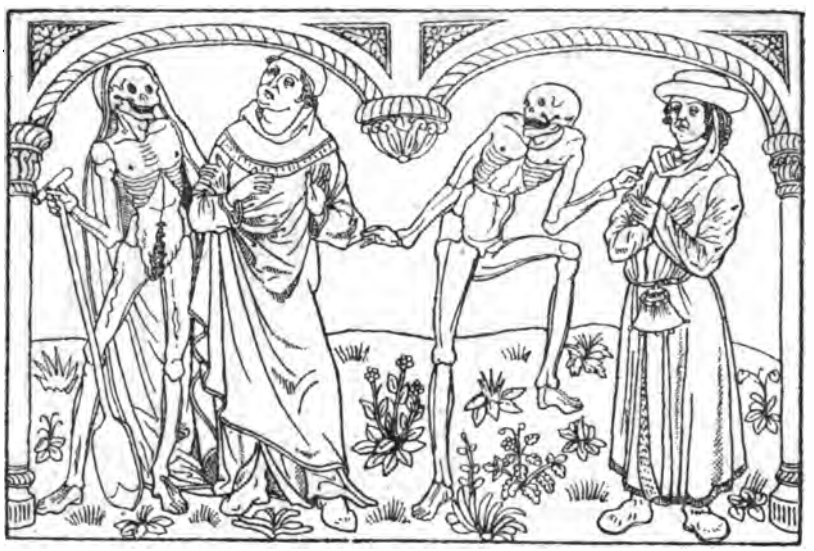
De cecy neusse point envie
Mais il convient le pas passer
Las / or nay ie pas en ma vie
Garde mon ordre sans casser.
Gardez vous de trop embrasser
Vous qui vivez au demorant
Si vous voulez bien trespasser
On savise tard en morant.

LE MORT

Boillif qui savez quest iustice
Et haulte et basse en mainte guise
Pour gouverner toute police
Venez tantost a ceste assise.
Ie vous adiourne de mainmise
Pour rendre compte de vos fais
Au grand iuge qui tout ung prise
Ou chascun portera son fais.

LE BAILLIF

Hee dieu vecy dure iournee
De ce cop pas ne me gardoye
Or est la chanse bien tornee
Entre iuges honneur avoye
Et mort fait ravaler ma ioye
Qui ma adiourne sans rappel.
Ie ny voy plus ne tour ne voye
Contre la mort na point dappel.



LE MORT

Maitre pour vostre regarder
En hault ne pour vostre clergie
Ne povez la mort retarder
Cy ne vault rien astrologie.
Toute la genealogie
Dadam qui fut le premier homme
Mort prent / ce dit theologie
Tous fault morir pour une pomme.

LE MAISTRE

Pour science ne pour degrez
Ne puis avoir provision
Car maintenant tous mes regrez
Sont morir a confusion.
Pour finale conclusion
Je ne say rien que plus descrive
Je pers cy toute advision
Qui vouldra bien morir bien vive.

LE MORT

Bourgois hastez vous sans tarder
Vous navez avoir ne richesse
Qui vous puisse de mort garder.
Se des biens dont eustes largesse
Aves bien use / cest sagesse
Daultruy vient tout / a aultruy passe
Fol est qui damasser se blesse
On ne scet pour qui on amasse.

LE BOURGOIS

Grand mal me fait si tost laissier
Rentes / maisons / cens / norriture
Mais pouvres / riches abaissier
Tu faiz / mort telle est ta nature.
Sage nest pas la creature
Damer trop les biens qui demeurent
Au monde / et sont siens de droiture
Ceulx qui plus ont plus envoiz meurent.

LE MORT

Sire chanoine prebendez
Plus ne aures distribucion
Ne gros/ne vous p atendez
Prenez cy consolacion [6].
Pour toute retribucion
Morir vous convient sans demeure
Ja ny aurez dilacion
La mort vient quon ne garde leure.

LE CHANOINE

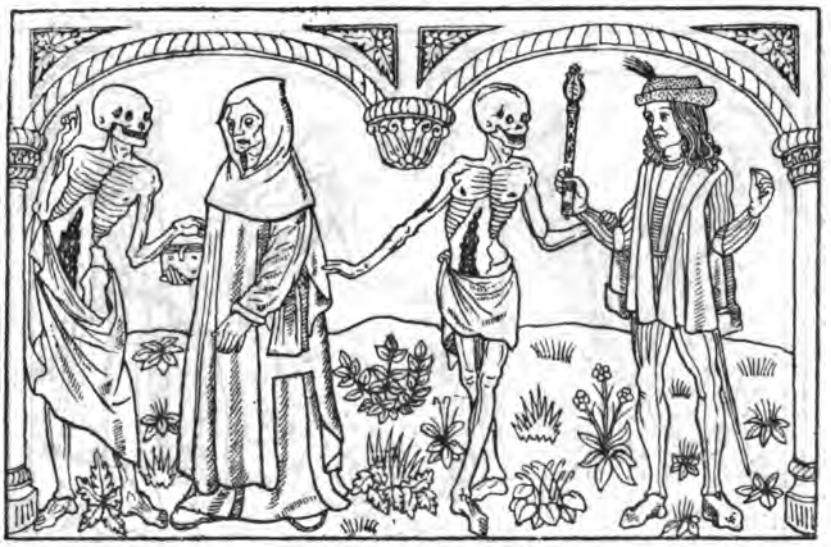
Cecy guere ne me conforte
Prebendez suis en mainte eglise
Or est la mort plus que moy forte
Qui tout emmainne/cest sa guise.
Blanc surpelis/aumusse grise
Me fault laissier et a mort rendre.
Que vault gloire sy tost bas mise
A bien morir doit chascun tendre.

LE MORT

Marchant regardez par deca
Plusieurs pays avez cerchie
A pie/a cheval/de piece
Vous nen seres plus empeschie.
Vecy nostre dernier marchie [7]
Il convient que par cy passez
De tout soing seres depechie
Cel convoite qui a assez.

LE MARCHANT

Jay este amont et aval
Pour marchander ou ie pensye.
Par long temps a pie/a cheval
Mais maintenant pers toute iope.
De tout mon povoir acquerope
Or ay ie assez/mort me contraint.
Son fait aller moyenne voye
Qui trop embrasse peu estraint.



LE MORT

Alez marchant sans plus rester
Ne faites ja cy resistence [8]
Vous ny povez rien conquester
Vous aussi homme dastinence
Chartreux / prenez en pacience
De plus vivre nayez memoire.
Faictes vous valoir a la dance
Sur tout homme mort a victoire.

LE CHARTREUX

Je suis au monde pieca mort
Par quoy de vivre ay moings envie
Ja sait que tout homme craint mort
Puis que la char est assouvie.
Plaise a dieu que lame ravie
Soit es cielx apres mon trespas.
Cest tout neant de ceste vie
Tel est huy qui demain nest pas.

LE MORT

Sergent qui portez celle mace
Il semble que vous rebellez
Pour neant faictez la grimace
Se on vous greve si appellez.
Vous estes de mort appellez
Qui luy rebelle il se decoit [9]
Les plus forts sont tost ravallez :
Il nest fort quaussi fort ne soit.

LE SERGENT

Moy qui suis royal officier
Comme mose la mort frapper
Je faisoys mon office hier
Et elle me vient huy happer
Je ne scay quel part eschapper
Je suis pris de ca et de la
Malgre moy me laisse attrapper
Enviz meurt qui appris ne la.

LE MORT

Ha maistre par la passeres
Naiez ia soing de vous deffendre
Ne iamais abbe ne seres [10]
Mourir vous fault sans plus attendre.
Ou pensez vous / cy fault entendre
Tantost aurez la bouche close
Homme nest fors que vent et cendre
Vie domme est moult peu de chose.

LE MORT

Usurier de sens desreugles
Venez tost et me regardez
Dusure estes tant aveugles
Que dargent gaigner tout ardez.
Mais vous en serez bien lardez
Car se dieu qui est merveilleux
Na pitie de vous tout perdez
A tout perdre est cop perilleux.

LE MOYNE

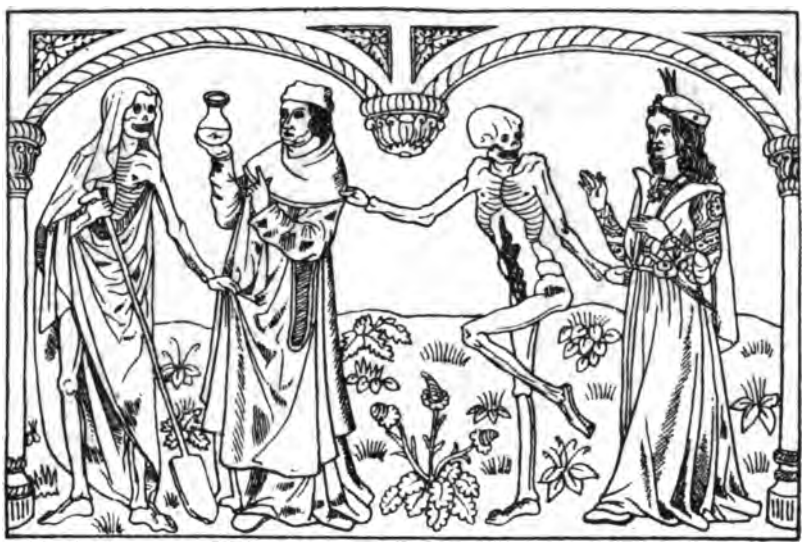
Jamasse bien mieulx encore estre
En cloistre et faire mon service
Cest ung lieu devost et bel estre.
Or ay ie comme fol et nice
Ou temps passe commis maint vice
De quoy nay pas fait penitance
Souffisant / dieu me soit propice
Chascun nest pas ioyeux qui dance.

LUSURIER

Me convient il si tost morir
Ce mest grant paine et grevance
Et ne me pourroit secourir
Mon or / mon argent / ma chevance.
Je vais morir / la mort mavance
Mais il me desplait somme toute
Quest ce de male acoustumance
Cel a beaux yeux qui ne voit goute.

LE POVRE HOMME

Usure est tant maulvais pechie
Somme chascun dit et racompte
Et cest homme qui approchie
Se sent de la mort nen tient compte.
Mesme largent quen ma main compte
Encore a usure me preste.
Il devra de retour au compte
Nest pas quitte qui doit de reste.



LE MORT

Medecin a tout vostre sirune
Voies vous icy quamander
Jadis scentes de medecine
Asses pour povoir commander.
Or vous vient la mort demander
Comme autre vous convient morir :
Vous ny poves contremander
Son mire est qui se seet gurrir.

LE MEDECIN

Long temps a querre art de phisique [11]
Jay mis toute mon estudie.
Javoye science et pratique
Pour guerir mainte maladie.
Je ne scay que ie contredie
Plus ny vault herbe ne racine
Nautre remede quoy quon die,
Contre la mort na medecine

LE MORT

Gentil amoreux gay et frisque
Qui vous cuidez de grant valeur
Vous estes pris / la mort vous pique
Le monde laivez a doleur.
Trop lavez ame / cest foleur
De vous mort est peu regardee.
Ja tost vous changeres coleur
Beaute nest quimage fardee.

L'AMOREUX

Helas / or ny a il secours
Contre mort / adieu amourettes
Moult tost va ieunesse a decours.
Adieu chapeaux / bouques / fleurettes
Adieu amans et pucelettes
Souvienne vous de moy souvent
Et vous mirez se sages estes
Petite pluie abat grant vent.

LE MORT

Advocat sans long proces faire
Venez vostre cause plaidier.
Bien avez seeu les gens actraire
De piece / non pas duy ne dier.
Conseil cy ne vous peut aidier
Au grant iuge vous fault venir
Savoir le deves sans cuidier
Con fait iustice prevenir.

L'ADVOCAT

Cest bien droit que raison se face
Ne ie ny scay mectre deffence
Contre mort na respit ne grace
Nul nappelle de sa sentence.
Jay eu de lautruy quand ie y pence
De quoy ie doubte estre repris.
A craindre est le iour de vengence
Dieu rendra tout a iuste pris.

LE MORT

Menestrel qui danses et nottes
Savez et avez beau maintien
Pour faire esioir sots et sottes
Quen dictes vous / alons nous bien?
Montrer vous fault puis que vous tien
Aux aultres cy ung tour de dance
Le contredire ny vault rien :
Maistre doit monstrer sa science.

LE MENESTREL

De dancer ainsi neusse cure
Certes tres envij ie men mesle
Car de mort nest painne plus dur
Jay mis sous le banc ma vielle.
Plus ne corneray sauterelle
Naultre danse / mort men retient.
Il me fault obeir a elle :
Tel dance a qui au cueur nen tient.

LE MORT

Passes cure sans plus songer
Je sens questez abandonne
Le vif/le mort solies menger
Mais vous seres aux vers donne.
Vous fustez iadis ordonne
Miroer daultruy et exemplaire
De vos fais seres guerdonne
A toute painne est deu salaire.

LE CURE

Veulle ou non il faut que je me rende
Il nest homme que mort nassaille
Hee/de mes paroissiens offrende
Nauray iamais ne funeraille
Devant le iuge fault que ie aille
Rendre compte las doloreux
Or ay ie grant peur que ne faille:
Qui dieu quitte bien est eureux

LE MORT

Laboureur qui en soing et painne
Avez veseu tout vostre temps
Morir fault/cest chose certainne
Reculler ny vault ne contens.
De mort deves estres contens
Car de grant soussy vous delivre
Approchez vous ie vous actens :
Folz est qui cuide tousiours vivre.

LE LABOUREUR

La mort ay souhaite souvent
Mais volentier ie la fuisse
Jamasse mieulx feist pluye ou vent
Estre es vignes ou ie fouisse
Encore plus grant plaisir y prisse
Car ie pers de peur tout propos
Or nest-il qui de ce pas psse :
Au monde na point de repos.

LE MORT

Faictes vope/vous avez tort
Laboureur. Apres cordelier
Souvent aves preschie de mort
Si vous devez moings merveillier.
Ja ne sen fault esmoy baillier
Il nest si fort que mort nareste.
Si fait bien a morir veillier :
A toute heure la mort est preste.

LE CORDELIER

Quest ce que de vivre en ce monde
Nul homme a seurte ny demeure
Toute vanite y habonde
Puis vient la mort qua tous court sure.
Mendicite point ne massure
Des meffais fault paier lamende
En petite heure dieu labeure :
Sage est le pecheur qui samende

LE MORT

Petit enfant naguere ne
Au monde auras peu de plaisance
A la danse seras mene
Comme aultre/car mort a puissance
Sur tous/du iour de la naissance
Convient chascun a mort offrir
Fol est qui neu a congnoissance :
Qui plus vit plus a a souffrir.

L'ENFANT

A. a. a. ie ne scay parler
Enfant suis/iay la langue mue
Hier naquis/huy men fault aller
Je ne faiz quentree et pesue.
Rien nay mesfait/mais de peur sue
Prendre en gre me fault cest le mieulx
Ordenance dieu ne se mue :
Aussi tost meurt ieune que vieulx

LE MORT

Cuidez vous de mort eschapper
Clerc esperdu, pour reculler
Il ne sen fault ia defripper.
Tel cuide souvent hault aller
Quon voit a cop tost ravaller
Prenez en gre/alons ensemble
Car rien ny vault le rebeller :
Dieu punit tout quant bon luy semble.

LE CLERC

Fault il qun ieusne clerc servant
Qui en service prent plesir
Pour cuider venir en avant
Meure si tost/cest desplesir.
Je suis quitte de plus choisir
Aultre estat/il fault quainsi danse :
La mort ma pris a son loisir
Moult remaint de ce que fol pense.

LE MORT

Clerc point ne fault faire refus
De dancer/faictes vous valoir
Vous nestez pas seul/levez sus
Pour tant moins voz en doit chaloir
Venez apres/cest mon voloir
Homme nourry en hermitaige
Ja ne vous en convient doloir :
Vie nest pas seule heritaige.

LHERMITE

Pour vie dure ou solitaire
Mort ne donne de vivre espace.
Chascun le voit si sen fault taire
Or requier dieu qun don me face :
Cest que tout mes pechies efface
Bien suis content de tous ses biens
Desquels iay use de sa grace :
Qui na souffisance il na riens.

LE MORT

Cest bien dit ainsi doit on dire
Il nest qui soit de mort delivre.
Qui mal vit il aura du pire :
Sy pense chascun de bien vivre.
Dieu pesera tout a la livre
Son y fait penser soir et main
Meilleure science na en livre :
Il nest qui ait point de demain.

UNG ROY MORT tout nu couchié en vers

Vous qui en ceste portraiture
Veez dancer estas divers
Pensez que humainne nature
Ce nest fors que viande a vers.
Ie le monstre qui gis envers
Si ay ie este roy couronnez
Tel serez vous bons et pervers :
Tous estres sont a vers donnes.

¶ Bon y fait penser soir et matn
Le penser en est profitable
Tel est huy qui mourra demain.
Car il nest rien plus veritable
Que de morir / ne moing estable
Que vie domme / on lapercoit
A leul / pour quoy ce nest pas fable :
Folz ne croit iusques il recoit [12].

UNG MAISTRE qui est au bout de la Dance

Rien nest domme qui bien y pense
Cest tout vent / chose transitoire
Chascun le voit par ceste danse
Pour ce vous qui veez listoire /
Retenez la bien en memoire
Car homme et femme elle amoneste
Davoir de paradis la gloire
Eureus est qui es cieulx faict feste.

¶ Mais aucuns sont a qui nen chault
Comme si ne fut paradis
Ne enfer / helas ils auront chault
Les livres que firent iadis
Les sains le monstrent en beaux dis.
Acquitez vous qui cy passes [13]
Et faites des biens / plus nen dis :
Bienfait vault moult aux trespasses.

Cy finist la Dance Macabre [14].

Et fut achevé d'imprimer le dernier iour de Mai

m d ccc lxxv

sur les presses de Hautte et Cie, Typographes

à Saint-Germain en Laye

Pour Léon Willem

Libraire à Paris

LIBRAIRIE LÉON WILLEM, 8, RUE DE VERNEUIL, PARIS.

MONUMENT

DU

COSTUME PHYSIQUE ET MORAL

DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

OU

TABLEAUX DE LA VIE

ORNÉS DE VINGT-SIX GRANDES ESTAMPES

DESSINÉES ET GRAVÉES

Par MOREAU LE JEUNE

ET PAR D'AUTRES CÉLÈBRES ARTISTES

Avec texte par RESTIF DE LA BRETONNE, revu et corrigé par M. Charles BRUNET

Préface par M. Anatole DE MONTAIGLON

Cet ouvrage, chef-d'œuvre de la gravure en taille-douce du XVIIIe siècle, formera un très-beau volume in-folio, il sera publié en 16 livraisons.

Cette édition, avec épreuves *avant la lettre*, se compose de 500 exemplaires tous numérotés :

370 exemplaires papier velin.
100 — papier de Hollande, *gravures sur chine.*
30 — papier de Hollande, *gravures sur chine,* en doubles épreuves noires et bistres.

Quinze livraisons sont publiées. L'ouvrage sera terminé pour fin Août 1875.

HISTOIRE

DES

MOEURS ET DU COSTUME DES FRANÇAIS

DANS LE XVIIIe SIÈCLE

ORNÉE DE DOUZE GRANDES ESTAMPES

PAR FREUDEBERG

Cette curieuse publication sert de complément au *Monument du Costume physique et moral de la fin du XVIIIe siècle;* elle sera publiée en 8 livraisons, dans les conditions de tirage et de prix de l'ouvrage annoncé ci-dessus.

N. B. *Un prospectus sera adressé* franco *sur demande affranchie.*

Imp. Eugène HEUTTE et Cie, à Saint-Germain.